

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

LUIZ CLÁUDIO KLEAIM

**HETEROTOPIAS DA FESTA:
OS *MUITOS CARNAVAIS* DE CAETANO VELOSO**

VITÓRIA
2011

LUIZ CLÁUDIO KLEAIM

**HETEROTOPIAS DA FESTA:
OS *MUITOS CARNAVAIS* DE CAETANO VELOSO**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para a obtenção do título de mestre em Letras (área de concentração: Estudos Literários).

Orientadora: Profa. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger.

VITÓRIA

2011

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Centro de Documentação do Programa de Pós-Graduação em Letras,
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

K637h Kleaim, Luiz Cláudio, 1980-
Heterotopias da festa : os *Muitos carnavais* de Caetano Veloso / Luiz Cláudio Kleaim. –
2011.
96 f.

Orientadora: Fabíola Simão Padilha Trefzger

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências
Humanas e Naturais.

1. Veloso, Caetano, 1942- – Crítica e interpretação. 2. Veloso, Caetano, 1942- . Muitos
carnavais. 3. Homossexualismo. 4. Tropicalismo (Movimento musical). 5. Carnaval. I. Trefzger,
Fabíola Simão Padilha. II. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências
Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

LUIZ CLÁUDIO KLEAIM

**HETEROTOPIAS DA FESTA:
OS *MUITOS CARNAVAIS* DE CAETANO VELOSO**

Dissertação aprovada em ____ de dezembro de 2011.

Comissão examinadora:

Prof.^a Dr.^a Fabíola Simão Padilha Trefzger, presidente
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof.^a Dr.^a Maria Amélia Dalvi Salgueiro, membro titular do PPGL
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof.^a Dr.^a Andréia Delmaschio, membro titular externo ao PPGL
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro, membro suplente do PPGL
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Messias Tadeu Capistrano dos Santos, membro suplente externo ao PPGL
Universidade Federal do Espírito Santo

A todos os meus amores, (dis)sabores, amigos e inimigos.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho, bem como de sua apresentação, resulta do encontro com diversas pessoas em variados espaço-tempos. Dessa forma, agradeço

– à Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo – Fapes, que tornou possível o desenvolvimento considerável da pesquisa;

– à minha orientadora Fabíola Padilha Trefzger por ter sempre estado disposta a receber-me e a promover afiliações;

– aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Ufes, em especial, Wander, Rutilea e Saulo; pelo profissionalismo e pelo esforço em lidar com a coisa pública;

– a Luiz Eustáquio, Júlia Almeida, Jorge Nascimento, Paulo Sodré, Fernando Pocahy, Francis Deon Kich, Maria Aparecida Santos Corrêa Barreto e Alexsandro Rodrigues, pela comunhão e pela empatia por questões do comum, das diferenças e das alteridades;

– a Bith e Maria Amélia Dalvi, por terem me proporcionado esmeros, distrações, pesos e levezas na vida acadêmica;

– a Maria Inês, Paulo Gois, Cleber Teixeira, Luciano Oliveira, Henrique José Alves, Gabi Merlo, Chander Rian, Leonardo Viso, Jésio Zamboni, Fernanda Andrade, Rodolfo Cafeseiro e às demais pessoas do Plur@I – Grupo de Diversidade Sexual, pela experiência valiosa de querer (se) pensar num esforço constante de refazimento identitário;

– a Clair Júnior, por esse amor que adoça, massacra, agoniza, afeta, envenena e cresce;

– à minha família: minhas irmãs, meu irmão, meus sobrinhos, tios e primos por fazerem parte e contribuírem em muito daquilo que fui e tenho sido hoje;

– a Rafael Alves e a Sérgio Rodrigo, pela afetividade e pela cumplicidade virtuais;

– a Karina Andreatta, Thiago Zanotti, Adolfo Oleari, Luciana Ucelli, Leila Tesch, Érika Silverol, Geovana Martelo, Rebeca Bussinger, Jefferson Bruno, Ellen Queiroz, Marcos Rocha, Margareth Caliar, Roseni Putton, Paulo Dutra, Felipe Fiúza, Mizael Oliveira, Joseanne Javarini, Graça Diniz, Hellen Márcia, Débora e Luna que se tornaram cúmplices da minha gratidão e do meu carinho;

– a todas as pessoas que estiveram ao meu redor e que interferiram ou afetaram as elucubrações daquilo que fora e do que não fora escrito aqui.

RESUMO

Este trabalho de abordagem literária e de pesquisa bibliográfica tem por foco as canções contidas na obra *Muitos Carnavais*, de Caetano Veloso, tendo como ponto de partida o tema do amor (amor romântico X paixão do brincar) no espaço do carnaval, interseccionando estudos da historiografia e da sociologia, problematizando as nuances de espaço político, artístico e social e seus desdobramentos, como os direitos políticos, a criação artística e a “auto-realização” das (e o respeito às) subjetividades homossexuais. Trata-se de um cantor que foi um dos idealizadores do movimento artístico conhecido como Tropicalismo, que mobilizou nossa sociedade em diversos aspectos e que influenciou decisivamente na criação artística e nos comportamentos; não bastasse a proposta do movimento tropicalista possuir parentesco com a linguagem carnavalesca. Para tal, busca-se analisar o *corpus* privilegiado acima, compreendendo-o por meio do panorama histórico, social e político em que o movimento do Tropicalismo eclodiu, bem como pontuá-lo por meio do modo pelo qual se vincula às influências do *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, e com a história e a linguagem carnavalesca. Além disso, empenha-se por meio da historiografia e da sociologia política observar uma abordagem sintética das visões predominantes acerca do carnaval, agregando tais perspectivas às leituras possíveis que se pode fazer da ocupação do espaço carnavalesco; compreendendo o regime de poder que propicia (propiciou) prestígio social a determinadas identidades sexuais; analisando a inserção no espaço do carnaval nos últimos anos da figura do homossexual, suas apropriações e conquistas: uma aproximação entre o mito e o vivido, o utópico e o espaço outro (heterotópico); na expectativa de poder contribuir para a sistematização de reflexões que envolvam noções como cultura e música popular, movimento artístico-musical, sexualidade, amor e poder.

Palavras-chave: Caetano Veloso. Carnaval. Amor Brincadeira. Homossexualidade.
Muitos Carnavais.

ABSTRACT

This work of literacy criticism and literature is based on analysis of the weaving songs in the book *Muitos Carnavais* by Caetano Veloso, taking as its starting point the theme of love (romantic love X passion play) in the space of carnival, intersecting studies of historiography and sociology, questioning the nuances of political space, and its artistic and social developments, such as political, and artistic creation “self-realization” of (and respect for) gay subjectivities. It is a singer who was one of the creators of the artistic movement known as Tropicalism, mobilizing our society in many ways and that decisively influenced the artistic creation and behavior, the proposal was not enough to have the Tropicalia movement akin to the language carnival. To this end, we seek to analyze the corpus privileged above understanding it through the historical background, social and political movement that erupted Tropicalism, and punctuate it by the way in which links to the influences of the Manifest Anthropophagic by Oswald de Andrade, and with the history and language carnival. In addition, strives through historiography and political sociology observe a synthetic approach of prevailing views about the carnival, adding these perspectives to possible readings that can make use of space carnival, including the system of power that favors (provide) social prestige to certain sexual identities, analyzing the insertion within the carnival in recent years the figure of the homosexual, its appropriations and achievements: a rapprochement between the myth and the lived, the utopian space and other (*heterotópico*) in the hope to contribute to systematize thoughts involving concepts such as culture and popular music, artistic and musical movement, sexuality, love and power.

Keywords: Caetano Veloso. Carnival. Joke of Love. Homosexuality

Oxalá, me passe a dor de cabeça, oxalá
Oxalá, o passo não me esmoreça;

Oxalá, o Carnaval aconteça, oxalá,
Oxalá, o povo nunca se esqueça;

Oxalá, eu não ande sem cuidado,
Oxalá eu não passe um mau bocado;

Oxalá, eu não faça tudo à pressa,
Oxalá, meu Futuro aconteça

Oxalá, que a vida me corra bem, oxalá
Oxalá, que a tua vida também;

Oxalá, o Carnaval aconteça, oxalá
Oxalá, o povo nunca se esqueça;

Oxalá, o tempo passe, hora a hora,
Oxalá, que ninguém se vá embora;

Oxalá, se aproxime o Carnaval,
Oxalá, tudo corra, menos mal.

“Oxalá” (Madredeus)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
I TROPICALISMO – O CARNAVAL DA MÚSICA BRASILEIRA	18
II ANTROPOFAGIA: DECIFRA-ME E EU TE DEVORO!	26
III CARNAVAL, AMOR E BRINCADEIRA	30
IV OS CARNAVAIS DE CAETANO – HETEROTOPIAS	45
V CARNAVAL E HISTÓRIA: PEQUENO APANHADO DO PRAZER	51
VI CARNAVAL E (HETERO)NORMA SOCIAL	68
VII O PRIVADO TAMBÉM É PÚBLICO: MOVIMENTOS SOCIAIS E REIVINDICAÇÃO DE ESPAÇO	76
VIII CONCLUSÃO: QUARTA-FEIRA DE CINZAS OU A HORA DA RAZÃO	81
IX REFERÊNCIAS	88
ANEXO I	92
ANEXO II	93

INTRODUÇÃO

Falar sobre carnaval pode parecer desafiante: faz parte da identidade nacional, todos sabem o que é, ao mesmo tempo em que somos, de alguma forma, por ele afetados. Não bastasse o senso comum, no circuito universitário existe uma miríade de textos teóricos e críticos de diversas áreas do conhecimento que discutem a festa e suas implicações. No entanto, popularíssimo desde o princípio, o Reinado da Alegria não cessa de se transmutar e de ser reinventado na cultura popular. O que haveria de constante seria que seus seguidores louvam o esquecimento, princípio subjacente ao culto carnavalesco; o que pode ser paradoxal, pois a festa faz surgir a memória e o imaginário mítico de cultos ancestrais. Muitos pensadores procura(ram) abordar o carnaval buscando em seu “princípio” ou “espírito” recursos epistemológicos para analisar a organização das relações sociais e dos grupos. Nessa perspectiva, Mikhail Bakhtin (1993) e Roberto DaMatta (1979) têm sido canônicos na literatura concernente ao assunto.

Bakhtin, sob análise do romance rabelaisiano, vai demonstrar que o carnaval está muito relacionado a uma certa cultura do riso, componente essencial dos rituais do homem medieval. Em Rabelais, o riso se encontra voltado para as expressões do grotesco (elementos materiais e imagens do sexo e do corpo), atuando como um fenômeno importante na coesão do tecido social da população daquela época. A manifestação do cômico na festa servia de artifício para dirimir diferenças, romper barreiras de hierarquias e abolir regras e tabus vigentes no cotidiano. Dessa forma, o carnaval (pelo riso) criava uma linguagem comum, além de estabelecer um tempo real e ideal entre as pessoas, embora anômalo em relação à vida comum.

Na mesma linha de análise, DaMatta (1979) propõe a noção de que, no carnaval, o mundo está ao contrário e confuso, como se fosse um outro lugar, um outro espaço, um espaço especial, no qual os fatores individuais (as pessoas e suas intimidades) se diluíssem no social (os grupos e suas regras), numa espécie de ruptura entre os limites da rua e da casa (dicotomia utilizada para aguçar aspectos da cultura brasileira). Nessa quebra, a rua se tornaria nossa grande casa. Ela seria o *habitat* do folião e da foliã. Democrático ou não, o “espírito” do carnaval é a impressão de que

tudo está deslocado e de que estaríamos todos irmanados na suspensão das regras e valores da nossa vida cotidiana. O trabalho do antropólogo se especializa em mostrar o caráter de inversão de papéis, de reversão da rotina cotidiana e de instauração de uma outra ordem. Seu estudo estabelece uma estreita relação com nossa identidade brasileira e o ideal de democracia cultural (e de raças) das representações coletivas dos três povos (o europeu, o africano e o indígena), que compõem a formação de nossa sociedade. Dessa forma, a festa carnavalesca revela aspectos que são intrínsecos a nossa identidade cultural.

Sabemos que a sensualidade (sexualidade?) e a liberdade são constitutivas do “espírito” da festa carnavalesca. Sob esse olhar, suporíamos que a quebra dos valores ditados no cotidiano nos sugere a realização de uma diversidade de desejos recalcados no calendário – já que nem todas as expressões da sexualidade humana são bem quistas em nossa sociedade. A sociedade ocidental moderna tem se marcado como cultivadora do sexo e, ao mesmo tempo, repressora dele (FOUCAULT, 2001). A esse respeito, algumas feministas apontam que vivemos em um regime heteronormativo masculinista (BUTLER, 2003), fixado e consolidado em formações discursivas que se afirmam como verdades absolutas e que tornam somente inteligível a sexualidade perante o seu aspecto binário (complementaridade entre masculino e feminino, homem e mulher) e reprodutivo (NAVARRO-SWAIN, 2000). Nessa perspectiva, qualquer leitura ou vivência da sexualidade que não a heterossexual incorre em disparate, desvio, psicose etc.

Nesse sentido, a contribuição das feministas para o estabelecimento do conceito de gênero como significado atribuído aos corpos sexuais como categoria de análise permitiu instrumentalizar o debate quanto ao histórico de opressão das mulheres e quanto às tecnologias políticas que priorizam e hierarquizam os gêneros. Porém, apesar de tornar possível a leitura de gênero como categoria social (e não biológica), esse viés ainda reforça seu vínculo à ótica da heterossexualidade compulsória que finda por marcar os corpos por conta de seu órgão genital. Diria Michel Foucault (1989) que “[...] a ação do poder sobre o sexo se faria pela linguagem ou por um ato de discurso, criando, ao mesmo tempo em que se articula, um estado de direito. Fala, e é a regra.”. Por isso, quando se diz: “É uma menina!” ou “É um menino!”, um emaranhado heteronormativo altamente sofisticado de

interações discursivas de diversas instituições propicia a regulação, o controle e a produção de corpos-homens e corpos-mulheres, em que a heterossexualidade é o destino e o inteligível.

Voltando à pretensa ideia de que os valores e as normas em nosso cotidiano são abolidos durante o carnaval, poderíamos vislumbrar a sensação de que o espaço da festa seria o lugar por excelência de ocupação e de experiência da população homossexual¹, bem como de sua tolerância. De fato, podemos perceber no carnaval várias personagens homossexuais e travestis, diluídos no colorido da festa barroca, desde a confecção e a produção do evento até a participação em si. O próprio clima de permissividade e de ambiguidade, estereótipos do carnaval, simboliza um regime social e sexual que dá a impressão de aceitar essas diferenças.

Poucos trabalhos buscaram historicizar a diversidade sexual dentro da festa carnavalesca. Mas é possível sair à cata de relatos breves em algumas bibliografias. Conta-se uma anedota (SERQUEIRA, 2005) de que o primeiro baile de travestis no Brasil foi em setembro de 1757, no antigo Largo do Paço (depois Praça XV), por ocasião da visita oficial da esquadra de oficiais do Conde D'Arché à cidade do Rio de Janeiro. O então governador Gomes Freire de Andrade mandou organizar um baile para recepcionar seus convidados. Acontece que as mulheres, além de serem poucas, não trafegavam livremente pelas ruas, a não ser que fossem acompanhadas ou se dirigissem à missa de domingo. E, sabendo da festa, os cariocas trancafiaram suas filhas e mulheres em casa. Mesmo assim, não se intimidando com a situação, Gomes Freire organiza uma festa com orquestra, decoração e com jovens grumetes travestidos. Segundo os relatos, os franceses, mesmo decepcionados, não perderam tempo e, entre muita dança e muito riso, o baile durou animadíssimo até o sol raiar.

Embora sejam diversas as estórias e anedotas enviesadas nesse tom ambíguo com relação à sexualidade, para o historiador James Green:

¹ Visando a discutir as identidades homossexuais que serão levadas em conta na análise de *Muitos Carnavais*, seria necessário problematizar alguns momentos em nossa cultura em que aparecem os perfis já nossos conhecidos como a bicha e o bofe, o entendido, o guei, a travesti etc. No entanto, essa discussão desviaria o foco de nossa pesquisa; por isso, quando indispensável, utilizaremos a estratégia de explicitar esses aspectos e nuances identitários e o contexto em que estão inseridos.

As imagens contraditórias das festas permissivas do carnaval e a brutalidade dos assassinatos são alarmantes, assim como as tensões entre tolerância e repressão, aceitação e ostracismo estão profundamente arraigadas na história e cultura brasileiras. Da mesma forma que o mito – bastante disseminado – de que o Brasil é uma democracia racial obscurece os padrões enraizados de racismo e discriminação, também a noção de que “não existe pecado ao sul do Equador” esconde um amplo mal-estar cultural diante dos relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo, no maior país da América Latina (GREEN, 2000, p. 26).

De acordo com o pesquisador, essa suposta tolerância a “homens que se envolvem em relações eróticas e românticas com outros homens” durante a festa se justifica pelo sucesso de disputas e ocupações há décadas do espaço social. Essa conquista do espaço do carnaval pelo homossexual, além de popularizar uma figura “transgressora” da noção canônica – e binária – de gênero, possibilitou grande impacto em seu *status* na sociedade brasileira.

De certo modo, a hipótese de apropriação da festa vem ao encontro do que Maria Isaura Pereira Queiroz (1992) questionou no trabalho de DaMatta. Em análise distinta da do autor, a antropóloga ressalta que há um vácuo entre o que se tem de mítico e o que se tem de realidade nos processos de produção, organização, realização e participação da festa. Sua ressalva denuncia que a análise mítica e Damatta acerca da festa possibilita que sejam escamoteadas as relações de força quanto aos lugares a serem ocupados. Dessa forma, sua incursão pela história do carnaval e dos seus processos de transmutação permite, em consonância com Green (2000), uma visada acerca da assimilação do espaço da festa pelos homossexuais.

Observando as posições teóricas de Damatta (1979) e de Queiroz (1992), o presente trabalho propõe uma escolha dentre esses significados com relação à ocupação efetiva dos lugares sociais pelos diversos sujeitos (homoeróticos ou não), suas apropriações e conquistas: uma aproximação entre o mito e o vivido, o utópico e o espaço outro. Também para essa empreitada será a análise de *Muitos Carnavais*, de Caetano Veloso, enfocando-se, particularmente, o tema do amor (amor romântico X paixão do brincar) no espaço do carnaval. Sua escolha não é aleatória, pois Caetano Veloso é um artista representativo de nossa cultura e de nossa arte. É um dos idealizadores do movimento artístico conhecido como Tropicalismo, que mobilizou nossa sociedade em diversos aspectos e que influenciou

decisivamente na criação artística e nos comportamentos; não bastasse, a proposta do movimento tropicalista possui parentesco com a linguagem carnavalesca.

Apesar de ter tido algumas das canções divulgadas ou editadas em outros compactos, a obra citada, *Muitos Carnavais*, surge em 1978, período em que se iniciava uma abertura do regime militar brasileiro, rumo à democracia. Também no campo das movimentações sociais, alguns grupos tornavam a reacender suas bandeiras de lutas. Um deles, o grupo Somos, de São Paulo, surgido em abril do mesmo ano, foi o gérmen do movimento homossexual organizado no país.

Este ano, 2011, vários autores se dedicaram em escrever algum texto sobre o aniversário de 30 anos do movimento Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgêneros (LGBT) brasileiro. E seu marco de partida é o Somos. De lá para cá, alguns estudiosos vão estabelecer alguns perfis e configurações que o movimento homossexual apresentou: a luta pela liberação sexual, contra a Aids e em favor dos Direitos Humanos da população LGBT. A constituição e a visibilidade desse movimento residem no sentido de reivindicar a garantia de direitos como cidadão na democracia moderna e liberal para seus participantes. A saída da sua invisibilidade requer a projeção dessa população e o acesso a determinados espaços até então prometidos no lema da igualdade, conceito capilar do governo democrático ocidental.

Tomando *Muitos Carnavais* como *corpus* privilegiado, este trabalho problematiza as nuances de espaço político, artístico e social e seus desdobramentos, como os direitos políticos, a criação artística e a “auto-realização” das (e o respeito às) subjetividades. Entretanto, não se trata aqui da proposta de problematizar o espaço e suas terminologias e usos na arte e em cada uma das ciências sociais ou, ainda, de dar conta da conquista de determinados lugares e fronteiras do movimento homossexual brasileiro. A pretensão deste trabalho está na possibilidade de verificar estudos aparentemente distintos a partir da observação da obra velosiana citada, enfatizando no que eles se assemelham e se vinculam quando abordam os temas propostos: o carnaval e os espaços políticos, artísticos, sociais e seus desdobramentos (direitos políticos, criação artística, auto-realização das e respeito às subjetividades).

Na abordagem do tema, o texto de Betty Milan (1983) contribuirá para análise das canções velosianas em duas facetas: o amor romântico, tradição da cultura ocidental, e a paixão do brincar, marca de uma cultura que faz parte do carnaval e que vem exemplificada na figura de Macunaíma, o herói – sem nenhum caráter – da literatura nacional. Enquanto o primeiro se sustenta da memória e da falta, o segundo (a paixão do brincar) se manifesta no imediatismo e no esquecimento. "Erigir-se para não ejacular" ou "o fim só existe para promover o começo" é puro estímulo à criação imaginosa e ao brincar na festa e na literatura, como se os artefatos presentes no onírico dominassem.

Uma vez que no trabalho repercute sub-repticiamente a questão do espaço, ensejamos observar nossa análise favorecidos pela conferência "Outros Espaços", de Michel Foucault (2006), pronunciada um ano antes do maio de 1968, uma época de grande efervescência cultural, de surgimento de novas formas de luta pela liberdade e pela igualdade de direitos e, também, de contestação a alguns sistemas hegemônicos. Para o pensador, o modo como pensamos o espaço hoje não é inovação da modernidade. Ele tem uma história e é entrecruzado pelo tempo, dotado de oposições que carregam resquícios de hierarquias. Dessa forma, mesmo com o redimensionamento e a infinitude alavancados por Galileu, ainda haveria espaços sacralizados, como os locais públicos em contraste com os privados, o espaço da família e o do social, o de trabalho e o de lazer etc.

Diria Foucault que nós, descendentes do tempo e habitantes do espaço, participamos de um mundo que se experimenta sob a forma de vias e de pontos ligados em redes. Daí os conflitos de nossos posicionamentos, nossas ocupações e atritos. O filósofo está inquirindo sobre essa formação da ideia de espaço para poder chamar nossa atenção para aqueles *emplacement* nos quais vivemos e dos quais somos jogados para fora: espaços corrosivos de nossas vidas, que neutralizam, suspendem e invertem o todo de relações que se encontram ali. Segundo ele, haveria dois tipos desses posicionamentos: as utopias e as heterotopias. As primeiras, relacionadas à inversão e à perfeição da sociedade em que vivemos. Já as heterotopias seriam posicionamentos que teriam o poder de justapor diversos espaços em um só lugar, espécie de contestação mítica e real do lugar em que vivemos. Sua função seria mostrar o quanto pode ser "ilusório o espaço real, todos

os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada” (FOUCAULT, 2006, p. 420).

As grandes cidades – refúgio para muitos homossexuais, como lugar de reconstrução de si e de reconstituição de novas vidas – permitem perceber que “o ocupar” está muito ligado à noção de existência. A cidade e a praça, a casa e a rua, o púlpito e a cama são lugares que nos fazem, falam-nos e falam de nós. Nesse sentido, pensar em possibilidades de outras formas de apropriação dos espaços urbanos e das posições é o que este trabalho pode derrocar. Por meio de um pequeno percurso historiográfico da participação da figura do homossexual na Festa de Momo, ensaiamos, pelo modo de apropriação da festa, uma atitude de invenção de um espaço outro, libertário e contestador, onde os seres se nomeariam e se construiriam a partir de outros parâmetros e outros valores; assim, parece-nos que a conquista do espaço do carnaval pela figura do homossexual tornou possível a reinvenção e a ampliação de nossos territórios de experimentação (POCAHY, 2006, p. 96).

A forma pela qual foram divididos os capítulos e temas abordados possibilitou certa independência entre eles, que, no entanto, gravitam uns em torno dos outros. Mas, obedecendo a uma linearidade de raciocínio, é possível notar o diálogo entre eles, além de aspectos gerais de uma visão de mundo de um tempo específico. Como disse Georges Bataille (1993), a festa é a fusão da vida humana e os assuntos abordados se atravessam e se diluem quando observados na proposta tropicalista das canções de Caetano.

Dessa forma, o primeiro capítulo, “Tropicalismo, O Carnaval da Música Brasileira”, traça o surgimento do movimento tropicalista na década de 1970, bem como pontua o modo pelo qual ele se vincula à linguagem carnavalesca. Da “explosão colorida” irrompida na arte, mas mais na música popular brasileira, surge Caetano Veloso, ícone representativo do movimento. Sua atitude contracultural e seu desbunde manifestavam uma androginia social e ornamental, que poderia contribuir para provocar uma ruptura, uma contestação aos rigorosos valores patriarcais. A forma de intervenção e a *performance* de Caetano e dos tropicalistas foram de extrema contundência e deram abertura a outras estéticas e comportamentos.

Em seguida, o capítulo segundo, “Antropofagia: Decifra-me e eu te devoro!”, busca contextualizar as influências e os princípios que a estética antropofágica da poética de Oswald de Andrade proporcionou aos tropicalistas como estratégia eficiente de renovação cultural e projeção da nacionalidade perante as importações das vanguardas artísticas e dos produtos da indústria cultural.

Sabemos que Eros se encontra diluído por toda parte, não porque seja tudo, mas porque provém de todos os lugares. Por isso, o corpo e o sexo foram temas pungentes na arte, na música e na política da época do Tropicalismo. Por isso, o terceiro capítulo, “Carnaval, Amor e Brincadeira”, intenciona tecer análises acerca da obra velosiana, a partir das noções de amor romântico e de paixão do brincar. Prosseguindo, cuida o quarto capítulo de abordar “Os Carnavais de Caetano – Heterotopias”, em que nos propusemos a pensar no que a poética velosiana pôde revelar das múltiplas relações de poder e nos ajudar a vislumbrar de possibilidades de experiências outras pela tomada de espaços outros, concepção de poder de resistência refletida por Foucault (2006).

“Carnaval e História: Pequeno Apanhado do Prazer”, quinto capítulo, pretende, pela historiografia e pela sociologia, uma abordagem sintética das visões predominantes acerca do carnaval. Ao conjugar tais perspectivas, a análise segue no intuito de agregá-las quanto às leituras possíveis que podemos fazer concernentes à ocupação do espaço carnavalesco.

No capítulo seis, “Carnaval e (Hetero)Norma Social”, buscamos por meio dos estudos feministas e *queer* problematizar o regime de poder que naturaliza a heterossexualidade como verdade absoluta e patologiza as demais expressões da sexualidade. Dada como prerrogativa, a heteronormatividade impossibilita outras vivências, bem como a liberdade quanto à sua manifestação. Em decorrência disso, insurgem, contra esse regime, os movimentos de feministas e homossexuais, pautando para a arena pública o questionamento aos paradigmas da racionalidade ocidental.

A abordagem que cuida o sétimo capítulo, “O Privado também é Público: Movimentos Sociais e Reivindicação de Espaço”, baseia-se em um breve percurso histórico das manifestações da década de 1970 de movimentos que trazem algumas

características em comum: o negro, o feminista e o homossexual. E, finalmente, no oitavo capítulo, “Conclusão: Quarta-Feira de Cinzas ou A Hora da Razão”, findamos nosso trabalho na expectativa de ter contribuído para a sistematização de reflexões que pudessem ajudar estudos futuros nas aproximações entre a obra de Caetano Veloso e as temáticas do amor e do erotismo, da sexualidade e do poder; da História, das identidades e do carnaval.

I TROPICALISMO – O CARNAVAL DA MÚSICA BRASILEIRA

Desde seu surgimento, o contexto musical e artístico-cultural que o Tropicalismo nos deixou tem inspirado estudos e pesquisas no intuito de entender o contexto político-cultural brasileiro (quicá mundial) iniciado naquele período de 1967-68. Diferentemente dos muitos textos que foram escritos durante seu desenrolar, as críticas que hoje são feitas a seu respeito tendem a apontar o legado (ambíguo?) de suas contribuições no campo formal que serviram para ampliar a noção de música popular brasileira, bem como de seu papel na formação da identidade nacional.

Uma de suas facetas consta no aspecto de ruptura aos procedimentos de criação musical anteriores (o *Rock* da Jovem Guarda e a Bossa Nova) e de apontamentos para novas perspectivas. Pretensiosamente cosmopolita, o movimento foi influenciado pelo cenário mundial do turbilhão de manifestações sociais da década de 1960, bem como das ideias da Contracultura, sem desmerecer a realidade local, a suposta identidade e as discrepâncias brasileiras.

Esse período vivenciou uma rediscussão sobre o papel das artes, do artista e do intelectual na transformação da realidade social. Imerso nesse processo de revisão cultural que se desenvolvia na década de 1960 e nos anseios de construção de um Brasil novo, internacionalizado pela economia, pelo consumo e pela cultura de massas, o tropicalismo nasce como “uma forma *sui generis* de inserção histórica” dando “uma resposta desconcertante à questão das relações entre arte e política” (FAVARETTO, 2000, p. 28-30).

No contexto brasileiro, a sociedade vivia o momento ditatorial pós-1964, período em que a classe média, a Igreja Católica e o movimento estudantil já começavam a se posicionar contra o governo dos militares. O país presenciava várias manifestações populares, devido ao problema da desigualdade social, bem como a mobilização de artistas e intelectuais imbuídos de pensar seu papel em meio a isso tudo e engajados na ânsia de transformação da realidade nacional.

Com a subida ao poder do Marechal Costa e Silva, as manifestações tanto populares quanto artísticas, que haviam aumentado, sofreram fortes censuras por conta do Ato

Institucional nº. 5, que decretava o fim das liberdades civis e de expressão. Dessa forma, as propostas de uma democracia moderna e igualitária e de uma sociedade justa haviam sido nubladas pelos ares autoritários do regime ditatorial. A ordem instaurada impunha a carência de estratégias de combate ao autoritarismo e a retomada dos rumos políticos do país.

Em contrapartida, surgia uma crítica aos discursos tanto da esquerda quanto da direita brasileiras que já não davam conta de resoluções para o abismo de desigualdades e de dissensos no qual o país se encontrava. Também as vanguardas artísticas e a classe média urbana se mostravam obcecadas nos conceitos sacralizados de arte. Por essas razões, subversores foram os tropicalistas ao transgredirem a estética produzida até então, trazendo e incrementando elementos novos à produção poético-musical da época. De acordo com Pedro Alexandre Sanches,

A geração à espreita de tomar o poder cultural quer estar à parte tanto da intelectualidade estabelecida (os “livros”) como do foco truculento que controla o país (o “fuzil”), num ponto equidistante entre ambos – no centro, portanto, embora nunca assim parecesse naquele momento (...), a tropicália expele pelas narinas a necessidade de dizer “não” a tudo que pisa o chão do momento (SANCHES, 2000, p. 48).

O tropicalismo se inscreve naquele período como um fruto que nascerá da superação dessa crise política e estética, como uma proposta inovadora de concepção cultural e política da arte brasileira, do nacionalismo-popular e do paradoxal desenvolvimentismo econômico do país.

Influenciados pelas experiências do teatro pela montagem d'*O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, por José Celso Martinez; do cinema pelo filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha; e das artes plásticas pela obra *Tropicália*, de Hélio Oiticica, os tropicalistas fizeram uma revisão das produções vanguardistas, misturando e reinventando os gêneros e os estilos, além dos gostos, numa espécie de carnavalização dos paradigmas artísticos.

O paradoxo da desigualdade e das discrepâncias da realidade do cenário brasileiro serve como mola propulsora na tensão entre melancolia e alegria, aspectos importantes mesclados nas canções tropicalistas. As influências das vanguardas modernistas contribuíram para uma consciência de inquietude, bem como para um

anseio em explorar as mais variadas formas e possibilidades de arranjos no intuito de superação, contraposição e (re)apropriação de outros estilos musicais.

As canções de Caetano não necessariamente obedecem a uma linearidade em suas narrativas, como em estilos anteriores. “Tropicália”, uma de suas composições, por exemplo, perfaz-se de uma linguagem toda fragmentária em que impera o uso de palavras remetentes a signos imagéticos, como uma espécie de calidoscópio. “Tropicália” é, na verdade, uma sucessão de imagens, imagens cantadas, uma “bricolagem musicada”.

Pela verve de tecer a crítica ao mito de arte da pequena burguesia e fazer a crítica aos gêneros, os tropicalistas corroboram para a expansão dos limites ao promoverem essa mistura dos gêneros, reinventando e tematizando a canção. Nos dizeres de Favaretto esse aspecto se deve ao fato de que:

O Tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico (...). Reinterpretar Lupicínio Rodrigues, Ary Barroso, Orlando Silva, Lucho Gatica, Beatles, Roberto Carlos, Paul Anka; utilizar-se de colagens, livres associações, procedimentos pop eletrônicos, cinematográficos e de encenação; misturá-los fazendo perder a identidade, tudo fazia parte de uma experiência radical da geração dos 60 (FAVARETTO, 2000, p. 23).

Para Favaretto, o movimento teria sido uma “explosão” que levou uma abertura político-cultural para a sociedade, influenciada pelos temas do engajamento artístico, mas os superando no que havia de potencial criativo. Já Heloísa Buarque de Hollanda (1992) considerava o Tropicalismo enquanto “produto de uma crise” dos projetos das vanguardas e dos projetos de tomada de poder dos anos 1960 (tanto da direita quanto da esquerda), significando um momento de “perda do referencial de atuação propositiva do artista-intelectual na construção da história” (NAPOLITANO e VILLAÇA, 1998).

Entretanto, é visível em todos os textos acerca do movimento de que a ambiguidade é o seu elemento básico nos procedimentos de criação: “Este seria caracterizado pelo inventário de um Brasil absurdo e contraditório, incorporando os impasses nacionais no campo da cultura e da política, considerados historicamente insuperáveis” (NAPOLITANO e VILLAÇA, 1998).

Com um olho lá fora e o outro olho aqui,

Os tropicalistas encontraram apoio teórico na antropofagia, formulada e articulada originalmente pelo provocador modernista Oswald de Andrade em seu "Manifesto antropófago" (1928). Eles tinham sido apresentados à obra de Oswald pelo poeta concretista Augusto de Campos, que, junto com seu irmão Haroldo e Décio Pignatari, estava então reeditando as obras de Oswald revivendo seu legado crítico e poético (...). Para os tropicalistas, quarenta anos depois, a ideia da antropofagia forneceu um modelo e um discurso para suas releituras da tradição da canção brasileira à luz de desenvolvimentos contemporâneos no pop internacional. Como Caetano Veloso declara em suas memórias, *Verdade tropical*, "A ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos 'comendo' os Beatles e Jimi Hendrix". A exemplo de outros artistas de sua geração, como Elis Regina, Chico Buarque, Edu Lobo e Geraldo Vandré, os tropicalistas conquistaram reconhecimento e aclamação nacional nos festivais de música televisionados da TV Record e da TV Globo. Esses festivais, transmitidos ao vivo diante de audiências de estúdio constituídas basicamente por estudantes de classe média com simpatias nacionalistas e esquerdistas, propiciavam um fórum alternativo para formas oblíquas de protesto político em um momento em que o ativismo da sociedade civil era cada vez mais suprimido pelas autoridades militares (DUNN, 2007).

A Antropofagia, inspirada nas influências dos modernistas, em especial, em Oswald de Andrade, serviu de modelo de criação artístico-cultural para os tropicalistas no que se refere a uma produção cultural que não se tornasse bajuladora dos ditames e tendências europeus, mas que portasse em uma atitude de defesa ao elemento cultural importado. A proposta estética teve como inspiração os traços culturais de índios canibais do litoral brasileiro, que mantinham a prática da devoração, elemento da simbologia antropofágica. Tal aspecto serviu de metáfora condizente com a busca e a estratégia de revisitar as relíquias do Brasil, bem como de retrabalhar estilos importados, tornando-se uma forma de pôr em relevo

O encontro cultural e o conflito das interpretações, sem apresentar um projeto definido de superação; expôs as indeterminações do país, no nível da história e das linguagens, devorando-as; reinterpretou em termos primitivos os mitos da cultura urbano-industrial, misturando e confundindo seus elementos arcaicos e modernos, explícitos e recalcados, evidenciando os limites das interpretações em curso (FAVARETTO, 2000, p. 55-56).

A Antropofagia, dessa forma, servia como estratégia para reparar o histórico arcaico-colonial-provinciano que o Brasil trazia em aliança com sua potencial força criativa de apropriação das matérias e formas culturais criadas, bem como das dos estrangeiros que aqui aportaram. A retomada da Antropofagia pelo Tropicalismo se mostrava como nova etapa do processo de constituição identitário-cultural, consoante as palavras de Afrânio Coutinho:

Nos modos de apropriação das formas estrangeiras, sejam eles sérios ou jocosos, vê-se o signo da abertura americana à recepção geradora, da sua

vocação antropofágica, que converte o produto final, não em cópia, mas em simulacro destruidor da dignidade do modelo (COUTINHO, 2003, p. 49).

A tomada que os tropicalistas fazem da Antropofagia reside no interesse em realçar a justaposição do moderno e do velho por meio da apresentação de nossas contradições culturais, do nosso sincretismo e dos fragmentos de nossa cultura. Para Eucanaã Ferraz (2003), o Tropicalismo se fez de uma dessacralização da música popular e de uma subjacente desintelectualização, pois promoveu uma ruptura formal por meio da experimentação e do esgotamento dos procedimentos das vanguardas modernistas dos anos 1920 e 1950, além da inserção de temas que influenciaram a poesia da década de 1970. De acordo com o autor,

A radicalização do processo de “abertura” do poema teve grande impulso, e os poetas surgidos então, na esteira do que se fizera no Tropicalismo, apostaram na inserção do efêmero, do volátil, do circunstancial no território pretensamente estável e mais ou menos cerrado da poesia (VELOSO, 2003, p. 18).

Sem menosprezar o passado das idiossincrasias brasileiras e também os elementos novos e importados, a música brasileira se inseria de modo peculiar na cena mundial, condizendo ao seu “entre-lugar”: tanto do seu histórico de submissão quanto do seu caráter de transgressão. Em depoimento, José Celso Martinez Correia argumenta que o “Tropicalismo retoma a Antropofagia, que retoma o Renascimento, que retoma o Dionisismo. São movimentos muito amplos. Não são movimentos de um subúrbio da cultura” (CORREIA *apud* GOMES, 2005, p. 36).

Como ícone representativo e como um dos idealizadores do movimento, Caetano Veloso, sob as influências de *Terra em Transe* (Glauber Rocha), afetaria os meios culturais por um todo numa neo-antropofagia oswaldiana, em que se misturariam o arcaico e o novo, o erudito e o popular, a bossa e a fossa, o agreste e o cosmopolita, o chique e o *kitsch*, o corpo e os sentidos. Entre canções de militância e de puro romantismo, de releituras e de invenções formais, o nosso artista continuaria até hoje na mídia provocando discussões, subvertendo a norma e rompendo os costumes.

De uma profusão de significantes e de linguagens nasce sua carreira. Veloso, que já possuía seu nome em algumas canções contidas nos discos de Elis e de Bethânia, surge no LP *Domingo* (1967), ao lado de Gal Costa, lançando-se na mídia sob a veia

bossa-novista num contexto de ditadura militar. Neste disco, pode ser percebido um estilo de composição que o acompanharia até as suas recentes produções. Vemos, por exemplo, na canção “Nenhuma Dor” alguns traços característicos da veia tropicalista do poeta:

Minha doce e triste namorada
 Minha amada, idolatrada
 Salve, salve o nosso amor²

Na canção o poeta faz um apelo à amada para salvar seu amor, uma vez que ela “tem nos olhos mil brinquedos de magoar o meu amor”, “não entende quase nada” e “nunca vem de madrugada”. A amada da canção é comparada à Pátria amada do hino nacional brasileiro. O sentimento de amor é algo preso a e dependente da salvação da amada/armada.

Já em “Tropicália”, sua música que inaugura o movimento, há uma ruptura com a narrativa tida pelos estilos precedentes ao Tropicalismo. A aparência da canção é de estar entrecortada, em que seus versos estabelecem um grande painel de visões contraditórias sobre o Brasil. A colagem de olhares, fatos, acontecimentos, celebridades, produtos de consumo, citações de outras músicas, menções a poemas, jargões, elementos aparentemente díspares etc. faz parecerem fragmentos de uma narrativa caleidoscópica, misturando sensações de alegria e de melancolia.

“Tropicália”

"Quando Pero Vaz Caminha
 Descobriu que as terras brasileiras
 Eram férteis e verdejantes,
 Escreveu uma carta ao rei:
 Tudo que nela se planta,
 Tudo cresce e floresce.
 E o Gauss da época gravou".

Sobre a cabeça os aviões
 Sob os meus pés os caminhos
 Aponta contra os chapadões
 Meu nariz

Eu organizo o movimento
 Eu oriento o carnaval
 Eu inauguro o monumento
 No planalto central do país

Viva a Bossa, sa, sa
 Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça
 Viva a Bossa, sa, sa

² Todas as letras de Caetano Veloso foram retiradas de seu *site* oficial: <http://www.caetanoveloso.com.br>.

Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça

O monumento
É de papel crepom e prata
Os olhos verdes da mulata
A cabeleira esconde
Atrás da verde mata
O luar do sertão

O monumento não tem porta
A entrada é uma rua antiga
Estreita e torta
E no joelho uma criança
Sorridente, feia e morta
Estende a mão

Viva a mata, ta, ta
Viva a mulata, ta, ta, ta, ta
Viva a mata, ta, ta
Viva a mulata, ta, ta, ta, ta

No pátio interno há uma piscina
Com água azul de Amaralina
Coqueiro, brisa e fala nordestina
E faróis

Na mão direita tem uma roseira
Autenticando eterna primavera
E no jardim os urubus passeiam
A tarde inteira entre os girassóis

Viva Maria, ia, ia
Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia
Viva Maria, ia, ia
Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia
No pulso esquerdo o bang-bang
Em suas veias corre
Muito pouco sangue
Mas seu coração
Balança um samba de tamborim

Emite acordes dissonantes
Pelos cinco mil alto-falantes
Senhoras e senhores
Ele põe os olhos grandes
Sobre mim

Viva Iracema, ma, ma
Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma
Viva Iracema, ma, ma
Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma

Domingo é o fino-da-bossa
Segunda-feira está na fossa
Terça-feira vai à roça
Porém...

O monumento é bem moderno
Não disse nada do modelo
Do meu terno

Que tudo mais vá pro inferno
Meu bem

Que tudo mais vá pro inferno
Meu bem

Viva a banda, da, da
Carmem Miranda, da, da, da, da
Viva a banda, da, da
Carmem Miranda, da, da, da, da

Para Favaretto:

Este painel funciona como um texto descritivo, feito de várias durações presentificadas, compondo uma hipérbole que se furta à experiência cotidiana do tempo e dos fatos. Por este procedimento *pop*, [...], em que nada se diz “a favor” ou “contra”, desconstrói-se a ideologia oficial que transforma as inconsistências histórico-culturais em valores folclorizados. A operação dessacralizadora [...] do modo de construção. A música se realiza na alternância de festa e degradação, em carnavalização e descarnavalização, que são agenciadas pela enumeração caótica das imagens na letra, entoação de Caetano e contraponto metalinguístico do arranjo de Júlio Medaglia (FAVARETTO, 2000, p. 64).

Essa mistura de elementos inseridos na canção se assemelha a uma linguagem carnavalesca: uma miscelânea de aspectos do folclore brasileiro, do cancionário nordestino, da poesia parnasiana, do *kitsch*, da música clássica, além de outros ritmos musicais.

O carnaval também está muito ligado a essa ideia de inversão e de aproximação entre extremos. Trata-se de um outro momento que transforma e reverte o quadro e os valores dentro do tempo cotidiano. O carnaval realça o lado subjetivo da vida ao invocar a atuação do corpo, do sexo e da morte. Assim, a intimidade emerge em contraste com as regras estabelecidas. Na cena tropicalista, o investimento carnavalesco se apresentava instaurado nas roupas, nas *performances* e nos acessórios, bem como na linguagem mesclada, composta por ambivalências, pela integração com o grotesco, pelo riso tragicômico, pela oposição entre aberto e fechado, pelo tempo de espera e o de movimento, pelo culto e pelo popular, pelo cafona e pelo chique.

Caetano e os tropicalistas provocam o riso e corroem os valores estéticos de então por meio de sua “relativização alegre”, propiciando outras dimensões para a criação artística no país. Uma mostra disso se encontra na forma como eles rearticulam o uso do passado. Nas canções tropicalistas, seu uso serve para conotações que

extrapolam o imediatismo da música de consumo. Na verdade, o passado para os tropicalistas se repete no sentido de realçar a diferença no que tange às dubiedades das relações entre mercado de consumo, mídia e arte.

Perseguindo o trajeto de Caetano, podemos apreender algumas nuances na sua carreira: inicia-se bossa-novista em *Domingo* (1967); reinaugura-se tropicalista nos discos de 1968 e 1969; experimenta modos em *Araçá Azul* (1973); oscila entre o desbunde e a alegria em *Jóia e Qualquer Coisa* (1975); faz-se introvertido e sóbrio em *Cores, Nomes* (1982) e *Totalmente Demais* (1986); até transformar-se no *showman* e no símbolo em *Livro* (1997) e *Noites do Norte* (2000)³.

Se a sociedade da época, governada sob um regime totalitário e ditatorial, contribuiu para certa “economia dos prazeres”, aqui se faz mister mostrar como certa arte pôde romper com a norma, como na obra de Caetano Veloso. A inserção do elemento corporal e da entoação na cena tropicalista, principalmente na verve do ícone do movimento, expandiu as possibilidades de significação e dos usos da canção.

A década de 1970 viu o corpo e a sexualidade como elementos articulados tanto na arte quanto na política de uma forma nova e transformadora de comportamentos. Para Michel Foucault (1985a), a sexualidade é percebida na sociedade ocidental dentro de um dispositivo político que atua no campo das diversas formações discursivas, inclusive a arte, partindo do controle do grande “corpo social” para o controle do próprio corpo individual. Segundo o pensador, o uso dos prazeres é capaz de gerar uma vontade de saber que, por sua vez, proporcionaria as relações de poder. Convencionarmos o que é permitido ou tabu, transgressor ou subversor, erótico ou pornográfico, central ou marginal nada mais é do que discursos imersos nessa rede de tensionamentos que articulam uma noção generalizada sobre sexualidade, quando nos valem da leitura foucaultiana.

A noção acerca dos dispositivos e das formas de controle, via Foucault, nos permite fazer um *tour* analítico pela obra de Caetano Veloso, em específico a obra *Muitos Carnavais*, e ver, assim, como erotismo e sexualidade têm infringido as normas de conduta das sociedades das décadas de 1960 a 1990. Há nesta obra traços que a filiam à estética antropofágica quando observados os modos com que, por exemplo,

³ Propõe-se aqui rápido e emblemático percurso do *pop star*, que, é claro, não caberia em tão sintéticas linhas.

Caetano tematiza amor e *eros* (*lato sensu*). Para tal, no capítulo que segue, dedicamo-nos a estabelecer um panorama histórico-cultural acerca das contribuições da Antropofagia que serviram de inspiração aos tropicalistas.

II ANTROPOFAGIA: DECIFRA-ME E EU TE DEVORO!

A Antropofagia sobreviveu ao tempo e se ampliou na literatura e nas artes plásticas de 1960-70. Seus princípios se devem ao Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, cuja proposta estética intencionava estabelecer uma renovação cultural e uma realização literária mais brilhante e autônoma perante as vanguardas europeias. De acordo com Heloisa Toller Gomes (2005), tratou-se de uma confluência de obras que expunham o paradoxo da realidade e da história do país, pois este legado de Oswald influenciou não somente o Tropicalismo, mas também as artes plásticas e o Cinema Novo (por exemplo, *Macunaíma*, de Joaquim Pedro Andrade – 1969; *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos – 1971).

Na época de Oswald, o poder já não mais emanava apenas das mãos dos latifundiários açucareiros do Nordeste, mas também de proprietários rurais de Minas Gerais e de São Paulo. Além disso, os dois centros urbanos importantes da época (Rio de Janeiro e São Paulo) viam surgir uma classe média (proveniente dos funcionários do exército, comerciários e profissionais liberais), uma burguesia industrial e uma classe trabalhadora em diversificação, além de alforriados e de seus descendentes (que compunham a maior parte da população pobre) que lutavam pela inserção social ou, até mesmo, pela sua sobrevivência (GOMES, 2005, p. 38). O panorama social, político e cultural brasileiro refletia o desejo de mudanças. Gomes continua:

O desequilíbrio de forças entre a classe dominante e os grupos sociais menos poderosos gerava ideologias conflitantes, na tensão entre o conservadorismo e a apatia política, por parte da primeira, e o ímpeto de reformas e de mudanças por parte dos últimos, os grupos que se ressentiam da falta de poder político e de oportunidades econômicas (GOMES, 2005, p. 38-39).

Os modernistas brasileiros se situaram como mediadores entre a intelectualidade europeia e a cultura brasileira, conformando “nossa complexa realidade e herança de colonizados, em uma sociedade então recentemente egressa do regime escravista, mas com uma intelectualidade jovem, em grande parte ávida de transformações socioeconômicas de base” (GOMES, 2005, p.43), como o próprio

Oswald assim afirma: “contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituição e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama” (ANDRADE *apud* GOMES: 2005, p. 43).

Vale ressaltar que houve diferenças da forma com a qual os modernistas do nordeste expressaram suas motivações por meio de outras tendências, afastando-se do cosmopolitismo cultural defendido por Rio e São Paulo. Como exemplo desse processo de discrepância entre as tendências do modernismo brasileiro, acentua-se a força que toma o romance social, como em Graciliano Ramos. Nesses textos,

reflexão sociológica e estética sobre a formação racial brasileira e sobre os grandes problemas nacionais, mais especificamente do Nordeste, através de uma crítica voltada para a realidade social das regiões mais pobres do país (GOMES, 2005, p. 40).

Na Antropofagia, assim como aconteceu com os românticos, a figura do indígena da costa brasileira dos anos 500 é retomada como motivo, figurado e mítico, pelo movimento, mas de maneira anárquica e irreverente; não mais como o bom selvagem de Rousseau, mas o devorador de Montaigne, para o exercício de crítica contra as influências do colonizador e daquilo que vem de fora. Os modernistas rejeitavam o indigenismo ufanista e sua visão romântica.

Entretanto, o índio de Oswald não se assemelhava com o da realidade. A antropofagia buscada na cultura indígena convinha como metáfora para a significação de uma postura prático-conceitual de crítica/criação artística. Dessa maneira, essa contribuição possibilitava que a expressão artística perdesse seu aspecto de importação e de repetição para o de exportação e inovação. Assim, o modernismo brasileiro manteve um

diálogo com as correntes vanguardistas europeias (especialmente o Surrealismo e o Dadaísmo, dos quais absorveu a “retórica do choque”, na expressão de Benedito Nunes), o Manifesto Antropofágico promovia uma síntese das conquistas daquelas vanguardas, tais como a valorização do inconsciente e a negação do racionalismo; e utilizava-se de recursos estilísticos e retóricos inéditos ou retomados pelo modernismo internacional, como a rejeição da sintaxe tradicional, frases de efeito e expressões-síntese em *staccato* – técnicas, aliás, já antecipadas no século anterior pela poesia de Walt Whitman e exploradas, por exemplo, no manifesto de Marinetti, a plataforma estética do Futurismo (1909) (GOMES, 2005, p. 44).

Os “místico-rituais, punitivos, metafísicos, vingativos, nutrientes” foram o material componente dessa metáfora central para se entender a expressão artística brasileira. A metáfora antropofágica significa(va) a absorção (processo digestivo) do Outro (o colonizador) como forma a dar força nutritiva para sua realidade (social, natural, cultural etc.). Entendida assim, não há imitação ou apenas reprodução ou, ainda, servilismo aos valores europeus, mas sim inovação, rearranjo parodístico crítico na força e na forma de expressão.

No poema “Relicário”, por exemplo, observa-se essa mistura entre cultura europeia e cultura brasileira miscigenada, cultura culta X informal, linguagem formal e coloquial:

No baile da Corte
Foi o Conde d'Eu quem disse
Pra Dona Benvinda
Que farinha de Suruí
Pinga de Parati
Fumo de Baependi
É comê bebê pitá e caí
(ANDRADE, 2006, p. 127).

Nota-se o confronto das diferenças melódicas que diferencia(va)m a cultura europeia da nacionalidade, perceptíveis por meio do uso nos três primeiros versos de palavras paroxítonas em oposição às oxítonas dos três seguintes (de origens indígena e africana). O título do poema nos envia à ideia das preciosidades do passado contidas no presente e o texto mostra a convivência e, ao mesmo tempo, o choque entre os opostos – o Conde d'Eu e dona Benvinda bêbados e empanzinados – em um ambiente de festa na corte, onde são servidos farinha de mandioca (suruí), cachaça (pinga) e fumo.

Nesse sentido, a Antropofagia de Oswald surge envolta de ironia, figura de estilo importante para se criticar e promover a reflexão, juntar ou contestar opostos e paradoxos, contrastar erudição e coloquialidade. Ela configura a dialética da identidade, cuja formação tem por base a confrontação identidade X alteridade, o eu e o Outro. A identidade do “bárbaro tecnicizado”, expressão de Oswald, invoca o recalcado, ou seja, aquele ou aquilo que se encontrava silenciado. Esta atitude

contém inicialmente um momento de violência feita a um outro e inclui a destruição e morte de uma alteridade de onde se quer tirar a substância de outro através de sua reciclagem no metabolismo (fisiológico ou cultural) do mesmo (...) Ao rejeitar a falácia dos mitos de fundação que propõem uma identidade pura ou homogênea, a Antropofagia propõe ainda uma

“arqueologia identitária” que revela a constituição heterogênea e potencialmente violenta existente em todo processo de formação de identidade, uma vez que esta sempre se constitui da substância de outrem (MOSER *apud* GOMES, 2005, p. 49-50).

Encarada às vezes como uma postura que se fazia utópica, a Antropofagia se configurou “sob o signo do paradoxo e da utopia” aberta à experimentação do novo, aliada à recuperação do arcaico e disposta a retomar a ideia de inocência perdida, “no uso irreverente, libertário e prazerosamente aleatório de uma sofisticada erudição” (GOMES, 2005, p. 51).

Tendo como inspiração os costumes dos indígenas que devoravam seus oponentes presos, entre eles os colonizadores europeus, a proposta estética revisou/revisitou as concepções românticas, essencialistas e a-históricas de “brasilidade”, tal como imaginadas por alguns escritores (seus antecessores), como José de Alencar. Ainda hoje, o tema tem sido suscitado para se promoverem discussões acerca de dependência cultural e nacionalidade literária, crítica cultura e alteridade, periferia e metrópole.

III CARNAVAL, AMOR E BRINCADEIRA

Neste capítulo, pretendemos tecer uma leitura acerca da obra *Muitos Carnavais*, de Caetano Veloso, a recepção e os sujeitos líricos das canções, sob a ótica do erotismo e do amor, em específico a perspectiva do amor-brincadeira, trabalhada por Betty Milan. Para tal, faz-se necessário uma breve leitura acerca do erotismo e da compreensão do amor.

Milan (1983), em sua obra *O que é o Amor*, sem dizer o que é, mas, elucubrando, considera que “O amor traz consigo a solidão”. Por isso, ele é o desejo que dois têm de ser Um. Dessa maneira, um se comporta de modo a se entregar a outro e a viver de “uma falta como nenhuma outra” “que ninguém senão o amado pode suprir”. Essa característica descende de uma compreensão paradoxal do amor romântico no Ocidente, a de que ele “faz de um mal certo o seu bem supremo”, que, por sua vez, tem suas raízes no amor-cortês. Cleide Maria de Oliveira (2004), pesquisando sobre o amor e o erotismo na Idade Média e suas influências na modernidade, mostrará semelhanças:

O périplo do herói enamorado inclui provas e combates que possuem caráter pedagógico: é preciso descobrir-se na mesma medida em que é preciso revelar-se, e descobrir-se é, antes de mais nada, *civilizar-se*, isto é, opor a cultura à natureza. De tudo isto restou-nos, modernamente, o mito de que o amor revela-nos a nós mesmos: na medida em que o mesmo nos põe à prova tornamo-nos mais fortes e capazes de ser aquilo que devemos ser; de amar - não obstante infelicidades, dores, traições e abandono - com amor imortal, pois o amor nos dá uma porção recobrada do “Eu” (OLIVEIRA, 2004).

O “mal de amor” é um cântico orgulhosamente narcísico, direcionado para a importância do sentimento em si, mesmo que seu desejo busque uma completude na finalidade de se saciar da falta do amante; sua marca é a ausência e é pela figura do amado que o amante inicia um épico à sua procura. Essa caça é pelo intuito simples do encontro amoroso onde os dois se unem formando o Um. Um não vive sem o outro. Plena de ambivalências, a falta do amado faz com que o amante se credencie mais presente em sua vida. Dessa forma, o sofrimento amoroso engrandece o seu sentimento. Ele é enaltecimento e memória.

Em contrapartida, quando pensamos a fugacidade do carnaval, percebemo-lo à distância do sentimento amoroso, uma vez que a festa é breve, imediata, intensa e curta, enquanto o amor romântico se faz de memória e de pertencimento. Se o amante, na falta do amado, lamuria sem se apartar da dor, o sentimento é o prazer de cultivar essa dor valorosa. O coração está no amado, não vive nem há sentimento sem ele. Ele se torna o seu pretexto, pois o sentimento é o que está em questão.

Para Milan (1983), esse sentimento do amor romântico, do encontro (e da falta), da união eterna é estrangeiro a nós brasileiros. Para a autora, observando as características do herói Macunaíma de nossa literatura, o amor “em brasileiro” seria a paixão do brincar no país do carnaval. Enquanto folião, o indivíduo nega o abismo, a miséria e a falta que rondam seu cotidiano. A lei é a alegria e a riqueza e o luxo são as suas expressões. Se o amor existe pela lembrança, pela falta e pela espera do amado, a paixão carnavalesca se dá na presença, no instante e na plenitude do prazer.

Milan (1983) aposta que a nossa marca musical maior talvez não seja o amor em si, mas o fato de cantarmos as nossas mazelas. Para ela, o imediatismo e o gozo são marcas macunaimicamente brasileiras. Por conta disso, realçam-se a brincadeira e o companheirismo como nossas expressões importantes. O “amor à brasileira” é o brincar, e o prazer disso consta no percurso inteiro do jogo e da brincadeira. A autora estabelece essas elucubrações tomando como mote as brincadeiras (sexuais) de Macunaíma.

Na obra de Mário de Andrade (2007), nosso herói possui a característica de não ter caráter definido algum, sendo que nas suas venturas ele consegue se metamorfosear, para seu benefício e para superar sua necessidade. No primeiro capítulo, por exemplo, Macunaíma, mesmo estando com cabeça de criança, adquire corpo de adulto para ter seus jogos sexuais com a cunhada Sofará, esposa de Jigüé.

No outro dia pediu pra Sofará que levasse ele passear e ficaram no mato até a boca-da-noite. Nem bem o menino tocou no folheto e virou num príncipe fogoso. Brincaram. Depois de brincarem três feitas, correram mato fora fazendo festinhas um pro outro. Depois das festinhas de cotucar, fizeram a das cócegas, depois se enterraram na areia, depois se

queimaram com fogo de palha, isso foram muitas festinhas (...). Quando a moça chegou também no tope eles brincaram outra vez balanceando no céu. Depois de brincarem Macunaíma quis fazer uma festa em Sofará (...). E brincaram mais uma vez (ANDRADE, 2007, p. 16-17).

A rapsódia de Mário de Andrade joga com verbo “brincar”, compondo sua semântica com a significação ambígua de brincadeiras de criança e de jogos sexuais. Macunaíma vai passear no mato com Sofará, guiado por ela, mas suas brincadeiras se investem dos limites entre a puerilidade e o sexo, a constância da brincadeira para a criança tanto como a frequência do ato sexual para o adulto. Caracterizado por ser levado pela indolência (“Ai, que preguiça”), pela oportunidade, pelo medo e pelo prazer, com Ci, a Mãe do Mato, Macunaíma também aproveita para suas investidas sexuais e incessantes:

Quando ficou bem imóvel, Macunaíma se aproximou e brincou com a Mãe do Mato. Vieram então muitas jandaias, muitas araras vermelhas tuins coricas periquitos, muitos papagaios saudar Macunaíma, o novo Imperador do Mato-Virgem (...). Macunaíma mal esboçava de tão chumbado. E procurando um macio nos cabelos da companheira adormecia feliz. Então para animá-lo Ci empregava o estratagema sublime. Buscava no mato a folhagem de fogo da urtiga e sapecava com ela uma coça coçadeira no Chuí do herói e na nalachitchi dela. Isso Macunaíma ficava que ficava um lião querendo. Ci também. E os dois brincavam que mais brincavam num deboche de ardor prodigioso (ANDRADE, 2007, p. 32-33).

Como se pode perceber no contexto acima, o brincar está ludicamente ligado à expressão do ato sexual, ao prazer do sexo. Dessa maneira, a brincadeira se remete à ideia de repetição e de retardo do fim (orgasmo). É a partir disso que Milan (1983) captura o princípio do brincar associando-o ao clima da festa do carnaval, às brincadeiras e às ambiguidades que este contém. Nesse sentido, enquanto que o amor se vale da presença ou da ausência de um Outro, a paixão do brincar se faz de dois ou mais. Os fins justificam os meios e os começos, sendo que depois do fim há sempre outro começo de brincadeira.

Tristeza e dor não se combinam com a festa carnavalesca. A “religião do Carnaval”, como diz Oswald de Andrade, é contrária ao sentimento do amor romântico. Para esse tipo de sentimento, a minha humilhação me torna digno e me eleva, enquanto no carnaval cultivar fossa é coisa de quem já morreu, uma vez que ele é puro gozo. O Brasil, terra de ares carnavalescos, é o país onde Caminha encontrou índias desnudas e sem culpas, em que a festa de Momo mostra os corpos descobertos e exhibe o fascínio do paraíso edênico, longe do cruel mundo do velho continente.

Dos impedimentos amorosos de obras literárias como *Romeu e Julieta* ou de *A Dama das Camélias*, conhecidas histórias, são feitos bons enredos e fantasias de escola de samba. A metáfora do “amor à brasileira” só acontece pela alegria. A tristeza e a morte são elementos constantemente presentes, por meio da sua fugacidade e da valorização e exacerbação do gozo. No imperativo dele, tem-se pressa para aproveitar os poucos momentos da festa. Imediato, o indivíduo adere ao esquecimento para, desmemoriado, passar a ser de todo mundo e todo mundo ser dele. Dessa forma, o brincar o carnaval é um jogo que “reenvia a si mesmo” (MILAN, 1983, p. 47).

Em *Muitos Carnavais*, algumas canções, como, por exemplo, “Cara a cara” e “La Barca” (vide Anexo II, p. 93-95), provocam certo tipo de deslocamento quanto à noção de espera e de “mal de amor”. Caetano permite uma irreverência por meio dos encontros fortuitos e dá abertura para essas artes do brincar, cuja única imposição é de que todos entrem no jogo, nesse faz de conta. E sem culpa.

De início (vide Anexo I, p. 92), o cantor se apresenta travestido de palhaço na capa e no verso da obra. Este personagem instaura um tipo de ordem que dista do cotidiano, pois ele lida com a realidade e o corpo de outra forma. Além disso, as presenças do bufão e do palhaço dão abertura para a participação do público. Dessa forma, ator e expectador não estão separadamente delimitados no jogo. Todos são atores e todos são expectadores, pois todos eles vivem o carnaval. Baseado nessa fluidez, Mikhail Bakhtin argumenta que na cultura popular da Idade Média “os bufões não eram atores que desempenhavam seu papel no palco. Pelo contrário, eles continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Situavam-se na fronteira entre a vida e a arte” (BAKHTIN, 1999).

O corpo, matriz tanto no carnaval quanto no circo, aparece sob duas formas: a) sublime, para espetacularmente desafiar e superar limites, revelando sua potencialidade e grandiosidade; e b) grotesca, para desnivelar e mostrar suas obscuridades, revelando o desconhecido (BOLOGNESI, 2003, p. 191-193). A função do palhaço contribui para que, assim como no carnaval, o universo do circo instaure o ambiente da fantasia, do mascaramento, do imaginário e do sonho e a superação dos sentidos e do corpo. Sua presença vem intercalada de momentos importantes

de suspenses e calafrios em que corajosos artistas desafiavam acrobacias inimagináveis.

Entre as várias das atribuições semânticas do palhaço está o cômico, componente número um da folia carnavalesca. Nesse sentido, Mário Fernando Bolognesi explica que:

Os números cômicos, por sua vez, ao explorar os estereótipos e situações extremas, evidenciam os limites psicológicos e sociais do existir. Eles trabalham, no plano simbólico, com tipos que não deixam de ser máscaras sociais biologicamente determinadas (os palhaços são desajeitados, lerdos, fisicamente deformados, estúpidos etc.). Esses limites se revelam com o riso espontâneo que escancara as estreitas fronteiras do social. Quando os palhaços entram no picadeiro, o olhar espetaculoso se desloca objetivamente para realidade diária da platéia (BOLOGNESI, 2003, p. 14).

Rir também tem suas pretensões sérias. Este fato é o que se relaciona ao segundo aspecto do palhaço: ele é o personagem a quem damos o poder de fala. Exemplo disso se encontra nas piadas de conotação sexual. Elas têm o caráter de realçar os desejos que se encontram adormecidos na cotidianidade.

O corpo do palhaço é disforme e permeado de maneirismos, buscando dar ênfase ao ridículo por meio da exploração dos limites, deficiências e aberrações. É um corpo que obedece a um texto dramatúrgico, mas sobrevive de improvisos, pois a plateia intervém em seu jogo. Nessa improvisação, público e palhaço lidam com o inesperado e com os acasos, corroborando para uma experiência que é daquele momento.

Podemos dizer que o palhaço anuncia e fecha os *Muitos Carnavais* de Caetano (Anexo I, p. 92). É ele o fio condutor e intermediador da festa. Os clarins da marchinha homônima, pela qual começa a obra, anunciam o início da brincadeira. Como se um picadeiro se abrisse e o espetáculo de cores se descortinasse (*eu sou o sol / você o mar / na noite, no dia*). Sob o imperativo do “vamos”, a confusão de imagens (*eu sou você / você me dá / muita confusão e paz*) se mistura na confusão de movimentos (*vamos viver / vamos ver / vamos ter / vamos ser*) como convite a viverem muitos carnavais: *desentender do que não / carnavalizar a vida* de miscelâneas, ambiguidades e confusão, pressupostos que sustentam outras canções como “Chuva, Suor e Cerveja”, “Atrás do Trio Elétrico” e “Cara a Cara” e que impõem uma sinestesia para o corpo do expectador/cantor. A brincadeira está

na troca das máscaras e dos perfis, decorrente de um procedimento discursivo de ambiguidade e de contraposição dos sujeitos (eu X você), de suas identidades.

O mesmo imperativo da festa comanda o frevo “Chuva, Suor e Cerveja” (Anexo II, p. 93). No jogo de palavras que aparece surgem aliteraões e gradações de sons (*acho / chuva, perca / esqueça / desapareça / cabeça, se embala / se embola / s’imbola, venha / veja / deixa / beija / seja*) ou o contraste deles (*começa / cabeça*) comanda o movimento de confundir-se da marchinha anterior.

Caetano alia sons e palavras esgotando suas possibilidades de significação. Um exemplo de exploração desses limites está na abreviação *s’imbola* – como se a palavra cantada representasse o movimento dos corpos que se juntam. Outro suporte utilizado está na probabilidade de deslocamento de significado da palavra *Pierrot*, a qual atinge uma conotação sexual (*Segure o meu pierrot molhado*).

Nosso “superbacana” brinca com sons, imagens e sentidos na linguagem de suas canções, criando um jogo para o ouvinte curioso e o remetendo à visão – crítica, é claro – da praça pública. Sons, palavras, imagens e cores fazem a festa dos sentidos. Mais um meio desse esgotamento se encontra nos ecos contidos na canção “Cara a Cara”, em que ele procede com cortes anagramáticos das palavras (*andanças / danças / danças, encontra / contra / contra, máscara, cara a cara*) provocando por meio de repetição delas uma abertura para margear outros significados. Além disso, outros efeitos, como estranhamentos semânticos (*máscara X cara a cara, andanças X danças*), incidem nesses cortes.

O narrador cria sua erótica verbal, proporcionando sensações das palavras e, dentro do sentido delas, ele irrompe convidando o ouvinte ao movimento erótico e ambíguo que as próprias rimas internas provocam (como em *piaba / acaba, medo / nego / nega* etc.) – para além do jogo ou da troca sutil de sons – a eroticidade do sentido e da ondulação das palavras “*de cabo a rabo*”, do começo ao fim. A brincadeira toma o rumo e a mira, o remo e a rima da embarcação e da poesia.

Vemos que o artista vai buscar na escrita suportes formais para a reinvenção das palavras e dos sentidos que elas podem provocar na canção. Caetano brinca com palavras criando anagramas, rimas e trocadilhos, proporcionando ritmos suaves e

sensuais e, sobretudo, ambíguos, se percebidos em possível dimensão erótica. Principalmente, quando pensamos em canção como uma manifestação literária e a entendendo como se fosse uma poesia cantada, num estado que hesita entre som e sentido.

Os traços intuídos na estrutura das letras das canções conversam com a tradição poética. Eles, muitas vezes, aproximam-se da experiência dos poetas concretistas e de João Cabral de Melo Neto, além de neles serem percebidos o “lirismo cotidiano e irônico de Manuel Bandeira” (FERRAZ, 2007, p. 19), a força anárquica e o uso de alegorias – influências provenientes da arte de Oswald de Andrade. Para Ferraz (2007), podem ser compreendidos nas canções de Caetano “versos de pulsação acelerada, colagem, cosmopolitismo, brasilidade, dança, corpo; entrada e saída rápida de desejos, fracassos e alegrias” (FERRAZ, 2007, p. 19). Trata-se de potente material sonoro cujo conteúdo tensiona “arte e vida, lixo cultural e revolução de costumes, o ‘baixo’, elevado à condição excelente de signo dotado de valor estético e existencial, e o ‘alto’, trazido ao solo comum das coisas mais prosaicas” (FERRAZ, 2007, p. 19).

Na seleção e organização de algumas canções de *Letra só* – Caetano Veloso, Eucanaã Ferraz inicia seu prefácio argumentando que não se trata(va) de mera escrita. Pelo contrário, o autor defende tratar-se de uma fala sob intensa reflexão sobre si mesma, cuja forma e força estão dotadas de modulações, coloquialidade, melodia, rupturas, naturalidade, desvios, reminiscências, vazios e efemeridades. A fala sugere o diálogo e nos chama à reflexão; capaz de se abrir a modulações da voz, a repetições e a inflexões. A fala subjaz um contrato amplo e coletivo e conclama ao movimento erótico de abalroar limites formais e semânticos das palavras, dos corpos e dos sujeitos.

Mais do que versos falados ou ritmados, as canções de Caetano são poemas falados / cantados (FERRAZ, 2007, p. 15). São versos não para a folha, mas para a voz. São poemas a serem cantados para o público para serem fruídos, ouvidos, dançados:

São diferentes mecanismos de criação, suportes de veiculação, relações com o mercado, modos de recepção e, por fim, outras são as expectativas do criador (...). Esta fala – marcada, a um só tempo, por uma total

naturalidade e por uma intensa reflexão sobre si mesma – como que procura instalar uma ciência do contato e do diálogo capaz de incorporar a intuição, o improviso, o deslizamento de conceitos; enfim, como se inventasse a si mesma ao modo de uma educação transfiguradora (FERRAZ, 2007, p. 13-19).

Assim como a fala sugere a presença do Outro, o erotismo também é sede de alteridade (PAZ, 2001, p. 20), vontade de completude, de encontro. As modulações do poema falado / cantado as aproximam do jogo erótico. De acordo com Paz, “a criação poética consiste, em grande parte, nessa utilização do ritmo como agente de sedução [...] o ritmo provoca uma expectativa, suscita um anelo” (1982, p. 64-68). Se a poesia é uma erótica verbal e o erotismo uma poética corporal (PAZ, 2001, p. 12), a fala ou o poema falado / cantado, por sua vez, é um disparo rumo a um encontro com o Outro.

Voltando ao universo das canções da obra analisada, surpreendem, por conta das vozes internas as marchinhas “A Filha da Chiquita Bacana” e “Piaba”, por conta do sujeito contido nelas. A primeira por apresentar um sujeito lírico na voz feminina e a segunda por conteúdo homoerótico. Verificamos, ao observarmos a paródia “A Filha da Chiquita Bacana”, uma correspondência intertextual com a marchinha “Chiquita Bacana”, sucesso do carnaval de 49:

Chiquita bacana lá da Martinica.
Se veste com uma casca de banana nanica
Não usa vestido, oi! não usa calção
Inverno pra ela é pleno verão
Existencialista com toda razão
Só faz o que manda o seu coração, ôi!

Alguns anos antes dessa música, 1938, segundo Green (2000), a cantora Carmem Miranda estreava o filme *Banana da Terra* vestida de baiana estilizada, dançando e cantando com uma cesta de frutas presa à sua cabeça. A partir daí, vários homens se embonecaram de baianas (ou de Carmem Miranda?), de turbantes e saias rodadas para festejar o carnaval. A projeção da cantora em celebridade de nível internacional fez com que fosse constituísse uma imagem da feminilidade tropical brasileira daquela época. Dessa forma, travestir-se de Carmem ou da baiana estilizada, imitação da imitação (o simulacro), tornou-se brincadeira de carnaval, aspectos que foram se aglutinando a certa cultura homossexual.

Também naquela época, os escritos da pensadora Simone de Beauvoir e de Jean Paul Sartre repercutiam em alguns países da América. Inspirada no pensamento existencialista, a juventude se destacava por conta do seu comportamento. Insatisfeita com uma vida ordenada e regulada rigorosamente, ela buscava protagonizar outras condutas como forma de contestar as normas vigentes. Assim, a jovem Chiquita, tropical na sua apresentação, não carrega vestimenta (*não usa vestido, oi! Não usa calção*), muito menos se inibia com as sanções sociais. O verso “*existencialista com toda a razão*” reflete o que, popularmente, se pensava a respeito da filosofia sartreana: despir-se de inibições significava ser você mesmo em confronto com a vida regrada.

Quase trinta anos depois, “A Filha da Chiquita” aparece no cenário musical. Porém, os tempos são outros na arte, na política e no social. No campo das mobilizações sociais e culturais, a década de 1970 recebia as influências dos movimentos contestatórios de 68. Também um crescente movimento feminista explodia no Brasil, buscando a emancipação das mulheres e a igualdade de direitos com relação aos homens. Exemplo disso se encontra no verso “*entrei pro Women’s Liberation Front*” e, de certa forma, na postura por meio da qual o sujeito lírico se comporta em suas relações: “*eu transo todas*” (circunscreve os campos semânticos relacionados às questões de ordem política, econômica e, ainda, à catacrese social).

A apropriação de artifício permite que ele seja deslocado, configurando-lhe novas significações e novas leituras. Quem ouve a história d’“A Filha da Chiquita”, defronta-se com as significações relacionadas e complementares à primeira música. Este fato caracteriza o cruzamento não apenas entre uma música e outra, mas também entre estas duas, a música e a literatura e entre estas e outras artes. Por isso, dependendo dos contextos de recepção deste produto cultural, é possível a incidência de diversas ressonâncias, como no universo da sub-cultura homossexual, por exemplo.

Na *Chiquita Bacana*, enquanto que a mãe se marca vinculada ao estereótipo da identidade nacional ao vestir-se de banana (*se veste com uma casca de banana nanica*), sua filha devora essa imagem respondendo numa linguagem carnavalizada e irônica perante essas armadilhas identitárias (*não caio em armadilha / e distribuo bananas com os animais*).

Diferentemente do sujeito lírico feminino da canção anterior, em “Piaba” (Anexo II, pág. 96), faixa 5, a narrativa se apresenta numa linguagem homoerotizada. O nome que dá título à música mistura duas estâncias da palavra: refere-se a um apelido (nomeação de alguém) e, ao mesmo tempo, de acordo com seu significado na língua tupi (= macho, ocó), nome de homem (LIBI; VIP, 2006, p. 105).

“Piaba”

Piaba, piaba
 Gastar tanta energia pra nada
 Piaba, piaba
 Mas é comigo que o mergulho
 Um dia você vai dar
 Piaba, piaba
 Gastar tanta energia pra nada
 Piaba, piaba
 Mas é comigo que o mergulho
 Um dia você dá
 Um cardume de surfistas
 Anda zanzando à sua procura
 Deslizando sobre as cristas
 Das ondas do mar dessa loucura
 Piaba e acaba, ninguém te ganha
 Acaba ninguém te fatura
 Pois nesses três dias
 É só comigo que você fatura

Como o ato sexual em nossa língua não possui uma palavra que fale por si mesma, nosso cancionista se apropria dos campos lexicais de alguns grupos sociais. Podemos encontrar, como exemplo, os significantes *mergulha* e *fatura*, uma do vocabulário náutico e das expressões de surfistas e a outra provinda do léxico financeiro (*fatura* também se relaciona a *transa*, *transação*).

Os significantes dos versos *mas é comigo que o mergulho um dia você vai dar* alcançam dubiedade de seus significados: Caetano explora e desloca o sema da palavra para alcançar o sentido erótico que ela traz. Em consonância com a realidade heteronormativa, entendemos a comparação se pensarmos nesses encontros sexuais fortuitos entre homens nos espaços obscuros, ermos e entocados. No impedimento de expressão da sua sexualidade, o espaço carnavalesco hegemoniza o jogo, a sensualidade e a brincadeira e dá brechas para o homossexual aproveitar o acaso, o sexo e os encontros.

O poeta baiano, cômico do jogo linguístico, da invenção e reinvenção da linguagem se apropria do reforço de elementos aliterativos, assonânticos, consonânticos e

paranomásticos, permanecendo com sua veia experimental e criadora de novas formas de interpretação e de estilos. Em paralelo, pode-se perceber nas canções que a sonoridade delas – e a carga semântica das palavras – sugere, na sutileza dos movimentos, o próprio ato sexual. Acerca disso, Favaretto confirma:

Este é um traço distintivo de Caetano; em suas canções, tensiona a língua até os seus limites, por atos de enunciação sempre singulares, uma produção intensiva de sentido, em que o sujeito é suplantado por agenciamentos coletivos de enunciação. Nisso, acima de tudo, deve-se ver o político, no vai e vem das declarações que as circunstâncias e as paixões mobilizam nele, na imprensa e na crítica (FAVARETTO, 2003).

Erotismo e amor possuem diversas faces e formas de representação se analisarmos o todo da obra velosiana e, nessa perspectiva, tratar da temática do erotismo e do sexo deve ser feito sob a medida de diversos prismas: do sigilo e do público, do vexame e do secreto, da cama e da lama, do privado e do público, do hetero e do homoerotismo, do pênis e da vulva, do olhar e do sentir, do gozo e do prazer.

Nesse sentido, os tropicalistas aproximam extremos: “*o carnaval chegou / mais cedo ou mais tarde acabo / de cabo a rabo com essa transação de pavor*” uma vez que ele “*é a invenção do diabo*”. O cancionista fortalece a correlação de uma consciência contraditória do barroco que aqui se mostra no confronto Deus X Diabo, figuras aliadas às ideias do sagrado e do profano. Se o carnaval é a religião do Brasil, inventada pelo Diabo (“*não quero saber se o diabo nasceu foi na Bahia*”), Deus é quem vai abençoar.

Tal como se dá o jogo de ideias contrárias, as posturas correlacionadas à crítica social também surgem em “Um frevo novo”, a qual diz: “*todo mundo na praça / manda a gente sem graça pro salão*”. Como dito anteriormente, se a brincadeira impõe a solidariedade e a participação no jogo, a festa privada e paga restringe e divide. Logo, o espaço do carnaval tem de ser a rua e a praça, pois é nelas “*que tudo vai ter que pintar*”.

Como disse o poeta, “a praça é do povo”. O merecimento da liberdade e do movimento é de todos os que não são *gente sem graça*. A canção “Um frevo novo” parte do procedimento metonímico (autor – fala) para ressignificar e dar mais ênfase à necessidade de engendrar outros desenhos sociais pela participação de todos

(*todo mundo na praça*). “A praça é do povo”, disse, Castro Alves. “A Praça Castro Alves é do povo”, arrasta Caetano (“*é aqui nesta praça de tudo vai ter que pintar*”).

Sendo o carnaval nossa religião, do Oiapoque ao Chuí, de Salvador ao Rio de Janeiro, nossas cidades respiram o carnaval (*idades maravilhosas / cheias de encantos mil / cidades maravilhosas / dos pulmões do meu Brasil*). “Deus e o Diabo” se sintonizam com o mesmo movimento de estilo de “Cara a cara”. Entretanto, os artifícios da contradição da primeira canção cedem espaço a outros suportes, como a repetição e o eco na segunda (*andança – dança, irradia – dia, encontra – contra, máscara – cara, elétrico – rico, alegria – ria, desendoicer – de se endoidecer*).

Com relação ao tema brincar o carnaval, percebemos que ele aparece em sequência da primeira à quinta faixa (“Muitos Carnavais”, “Chuva, Suor e Cerveja”, “A Filha da Chiquita Bacana”, “Deus e o Diabo” e “Piaba”) e depois é retomado da sétima (“Atrás do trio elétrico”, “Um frevo novo”, “Cara a cara”, “La barca”, “Qual é, baiana?”) até a décima primeira faixa.

Quanto a esse aspecto, validamos nossa proposta no sentido de pensar a obra enquanto um movimento que possui início e fim com direito a facetas e paradas internas manifestas internamente. Exemplo desses movimentos internos consta na faixa seis, “Hora da Razão”, em que o ritmo acelerado das canções anteriores é brechado para a entrada do sambinha entoado dolentemente.

“Hora da Razão”

Se eu deixar de sofrer como é que vai ser para me acostumar
Se tudo é carnaval eu não devo chorar, pois eu preciso me encontrar
Se eu deixar de sofrer como é que vai ser para me acostumar
Se tudo é carnaval eu não devo chorar, pois eu preciso me encontrar
Sofrer também é merecimento
Cada um tem seu momento Quando a hora é da razão
Alguém vai sambar comigo
E o nome eu não digo, guardo tudo no coração

A sonoridade se inicia com a preponderância de sons mais fechados (“*se eu deixar de sofrer*”, “devo”, “preciso”, “sofrer” etc.) passando para poucos mais abertos (“acostumar”, “carnaval”, “tal”, “encontrar” etc.). Isso se dá graças ao uso no início e no fim de palavras com fonemas fechados. Ao mesmo tempo, o samba invoca a introspecção, o momento em que titubeia sobre “curtir o carnaval”, pois a presença da palavra *razão* estabelece um sujeito lírico consciente das consequências de seus

atos (sofrer também é merecimento / cada um tem seu momento / quando a hora da razão). Ao mesmo tempo, sob a ótica do amor-romântico o sofrimento é a marca do “mal de amor”. Roland Barthes, em seu pequeno dicionário amoroso, invoca um verbete que aciona o sentido ápice do sofrimento amoroso: “*Abismar-se*. Onda de aniquilamento que sobrevém ao sujeito amoroso por desespero ou plenitude” (BARTHES, 2003, p. 3).

Visto de outra forma, o verso “*e o seu nome eu não digo*” dialoga com uma frase de Oscar Wilde que cunha o homoerotismo como “o amor que não ousa dizer o nome”. “A hora da razão”, nesses momentos, corresponde ao momento em que o sujeito que experimenta as diversas máscaras e fantasias da folia compactua consigo mesmo para que seus “amores de carnaval” comecem e terminem tal como os três dias da festa (“*guardo tudo no meu coração*”).

O receio e a hesitação entre memória e brincadeira ocasionam a impossibilidade de vir à tona o nome (“*e nome eu não digo*”) desse alguém. Nesse sentido, o sujeito lírico das canções utiliza da estratégia de palavras que transmitam determinada neutralidade: você, alguém, pessoa. Esse grau zero desmantela as expectativas e, ao mesmo tempo, dá abertura para a significação e a recepção por parte de quem ouve.

Reza o dito que “se conselho fosse bom, não se dava”. Na última faixa, “Guarde seu conselho” (Anexo II, p. 97), de autoria de Luís de França e Alcides Nogueira, vemos um diálogo que se estabelece entre um eu que responde ao conselho de outrem:

“Guarde o seu conselho”

Se ela não gosta de mim
O que é que você tem com isso
Se ela não presta é ruim
Gostar dela é o meu compromisso
Guarde o seu conselho, professor
O amor é forte
Não tem idade não tem cor
Deixe que ela me trate com desdém
Deixe que ela me trate com ironia
Gosto dela, professor
Me sinto bem
Se ela fosse o seu amor
O que é que você faria

Diz-se que o amor arreбата, potencializa os excessos, as opções radicais e os sacrifícios. Sob o ponto de vista da ordem, ele é perigoso, pois tende às vezes a se conflitar com a rotina da vida. Ele traz um universo próprio que é o da intimidade que impõe outro tempo, outra medida, outros olhares. Nas afirmações de Giddens,

O amor romântico suscita a questão da intimidade. Ela é incompatível com a luxúria não tanto porque o ser amado é idealizado – embora esta seja parte da história –, mas porque presume uma comunicação psíquica, um encontro de almas que tem um caráter reparador. O outro, seja quem for, preenche um vazio que o indivíduo sequer necessariamente reconhece – até que a relação de amor seja iniciada. E este vazio tem diretamente a ver com a auto-identidade: em certo sentido, o indivíduo fragmentado torna-se inteiro (GIDDENS, 1993, p. 56).

Nessa perspectiva, o sentimento amoroso faz-se importante no processo reflexivo de constituição do eu e da individualidade. Ele reveste e recobra e o faz mais humano, revelando-o como é. Neste contexto, a infelicidade das duas canções contribui para reforçar o sujeito que passa pelo sofrimento amoroso de forma afirmativa perante a vida. Barthes ilustra:

A supor que sintamos o outro como ele próprio se sente – o que Schopenhauer chama de *compaixão* e que se poderia nomear mais justamente união no sofrimento, unidade de sofrimento – deveríamos odiá-lo quando ele mesmo, como Pascal, se achasse odioso.“ Se o outro sofre de alucinações, se teme enlouquecer, também eu deveria alucinar, também eu deveria enlouquecer. Ora, seja qual for a força do amor, isso não acontece: fico comovido, angustiado, pois é horrível ver sofrer as pessoas que amamos, mas, ao mesmo tempo, permaneço seco, impermeável. Minha identificação é imperfeita: sou uma Mãe (o outro me preocupa), mas uma Mãe insuficiente; agito-me demasiado, na proporção mesma da profunda reserva em que, de fato, me mantenho. Pois, ao mesmo tempo que me identifico “sinceramente” com a infelicidade do outro, o que leio nessa infelicidade é que ela se desenrola *sem mim*, e que, sendo infeliz por aí mesmo, o outro me abandona: se sofre sem que eu seja a causa, é que não conto para ele: seu sofrimento me anula na medida em que o constitui fora de mim mesmo (BARTHES, 2003, p. 71-72).

Portanto, a resposta da segunda para a primeira canção é que não há possibilidade de conselho e que é suspeita a relação de *compaixão*. Assim, o pedido “*guarde o seu conselho, professor*” serve para dizer “você não está entendendo nada do que eu digo”. Se o amor romântico está ligado a essa ideia de eu, a experiência do sofrimento é única, concepção, diga-se de passagem, que faz parte das noções da modernidade. Para ilustrar esse sentido, Michel Lahud sugere o texto de Chretien de Troves:

De todos os males, o meu difere, agrada-me. Regozijo-me com ele. Meu mal é o que quero e minha dor é minha saúde. Não vejo portanto de que me

queixo, pois meu mal me vem de minha vontade. É meu querer que se torna meu mal. Mas tenho tanto gosto em querer assim que sofro agradavelmente, é tanta alegria em minha dor que estou doente com delícias (LAHUD, 2008).

O amor de “Guarde o seu conselho” requer a ausência do objeto amado para existir, imerso nesse culto da falta, da espera e da memória. Findado o carnaval, e programado para voltar à monotonia dos dias restantes do calendário, o sujeito volta à sua rotina com o mal de amor ilustrando e servindo como metáfora da retomada do cotidiano e de seus valores subjacentes.

IV OS CARNAVAIS DE CAETANO – HETEROTOPIAS

“A fantasia, o sonho, a imaginação é um lugar dentro do qual chove.”
Ítalo Calvino, citando Dante.

De acordo com Michel Foucault (2006), a questão do espaço foi muito discutida no século XX. A partir de concepções pilares de sujeito, indivíduo e identidade, a racionalidade ocidental consolidou a sociedade heteronormativa, ocasionando a seleção e limitando o espaço social, produzindo dispositivos de legibilidade que tornam “humanos” ou “pensáveis” determinados sujeitos em detrimento de outros. Os temas da crise, da ameaça de resfriamento do mundo, da grande quantidade de mortos, do ciclo e da acumulação do passado foram obsessões do século XIX e é no princípio da termodinâmica⁴ que os pensadores da época vão criar o essencial dos recursos mitológicos para conseguirem determinar quais processos podem ocorrer nas transformações da sociedade em consonância com as reconfigurações do espaço e do tempo.

Para o pensador francês, o mundo se tornou uma grande trama de relações entre diversos pontos (o distante e o próximo, o lado-a-lado, o disperso etc.). A justaposição, o simultâneo, o paralelo e o disperso são aspectos desse entrecruzamento, dessa trama de relações, dessa reorganização do espaço que também possui sua história, seu tempo.

Esse espaço por meio do qual tecemos nossa experiência e nos reconhecemos é datado. É possível delinear uma história desse espaço moderno se o contrastarmos à sua acepção na Idade Média. Os espaços medievais eram marcadamente hierarquizados e localizados. Era comum perceber e vivenciar lugares urbanos e rurais, sagrados e profanos, protegidos e sem defesa, celestes e terrestres, sem falar nos lugares supra celestes que se distinguiam dos celestes; a hierarquização proporcionava e caracterizava a localização. Esses espaços co-existiam, assentadamente concebidos como em seus “repousos naturais” ou colocados após terem passado por grandes deslocamentos.

⁴ O Princípio de Conservação da Energia consiste na afirmação de que não se cria nem se destrói a energia. A energia é transformada de uma espécie a outra sob influência tanto do trabalho quanto do calor trocados entre um sistema e seu meio exterior (Disponível em: <http://www.brasilescola.com/fisica/principio-termodinamica.htm>).

A apreensão que se tem dos espaços medievais reside no que eles se projetam como localização. Essa situação estanque se perde quando a Terra começa a se movimentar em torno do Sol, em decorrência das teorias de Galileu. É o pensamento do astro-físico, ao dizer que a Terra girava ao redor do Sol, que vai estabelecer uma nova ordem, com a ideia de um espaço infinito e aberto, e expandir a noção de um espaço localizado para a compreensão de um lugar de extensão.

Com a modernidade, essa concepção de extensão deu lugar à de posicionamento que lida com estruturas que se avizinham por meio de pontos, teias, grades e redes. O posicionamento possui seus problemas quanto à sua forma de articulação com outros e quanto ao “estatismo” interno e às forças de univocidade e plurivocidade que se confrontam internamente nele. Acima disso, para a vida humana e para as relações sociais, o problema do posicionamento está em

Saber que relações de vizinhança, que tipo de estocagem, de circulação, de localização, de classificação dos elementos humanos devem ser mantidos de preferência em tal ou tal situação para chegar a tal ou tal fim. Estamos em uma época em que o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamentos (FOUCAULT, 2006, p. 413).

Para o pensador, vivemos num tempo em que o espaço já fora dessacralizado teoricamente, mas que na prática isto ainda não está dado. De certa forma, ainda reservamos parte de nossa vida baseando-nos nas oposições público-privado, família-social, casa-rua, trabalho-lazer etc.

Na leitura dos fenomenólogos, por exemplo, vivenciamos um espaço que é heterogêneo

Carregado de qualidades, um espaço que talvez seja também povoado de fantasma; o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões possuem neles mesmos qualidades que são como intrínsecas; é um espaço leve, etéreo, transparente, ou então é um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado: é um espaço do alto, um espaço dos cumes, ou é, pelo contrário, um espaço de baixo, um espaço do limo, um espaço que pode ser corrente como a água viva, um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como o cristal (FOUCAULT, 2006, p. 413-414).

Mas esse espaço dos fenomenólogos é epifânico, transcendente. Diferentemente, Foucault (2006) quer tratar do espaço de fora, da exterioridade, aquele que vivemos

“no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos” (FOUCAULT, 2006, p. 413). Esses diferentes posicionamentos podem ser descritos de acordo com a relação e a funcionalidade que assumem para nós, como os lugares de passagem (ruas, rodovias, trens etc.), os de parada provisória (lanchonetes, *fastfoods*, cafés etc.), de repouso (hotéis, casa, quarto, leito etc.) etc.

Acima disso tudo, haveria dois tipos de posicionamentos (*emplacement*) que possuem a curiosa propriedade de estarem numa situação de relação como todos os outros espaços. Essa propriedade reside no aspecto de eles se relacionarem com outros, “mas de um tal modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas” (FOUCAULT, 2006, p. 414).

O primeiro posicionamento do qual Foucault trata seriam as utopias, espaços que possuem analogia direta ou inversa com aquele lugar que aperfeiçoa a sociedade. As utopias são posicionamentos irreais sem lugar real, fugas e vontades de distanciamento do mal estar. Elas são o lugar sem lugar, o lugar perfeito. Os espaços utópicos são irrealizáveis, marcados pelas suas impossibilidades. Os espaços utópicos são espaços que tornam perfeita a sociedade.

Para o carnaval, observando a análise de deslocamento ou inversão abordada por DaMatta (1979), esses espaços irreais (e por que não surreais?) se encontram numa relação análoga direta ou inversa da realidade. A sociedade apresentada no carnaval é aquela, mítica, da versão igualitária ou de surgimento de novos reis e rainhas. É a sociedade em sua forma idealizada. E então surge a pergunta: se esses espaços são irrealizáveis, haveria outros em que essa suposta utopia se efetivasse?

Além das utopias, Foucault (2006) acredita que possam existir espaços outros em qualquer cultura que são reais, têm relação direta com o tempo do vivido ao nosso redor, e que simultaneamente são irreais por conta de sua possível virtualidade. Esses espaços teriam a capacidade de serem localizáveis, mas ao mesmo tempo de nos situarem fora de todos os lugares. Essas formas de contraposicionamentos seriam as heterotopias, segundo *emplacement* proposto pelo filósofo.

As heterotopias seriam “espécies de utopias efetivamente realizadas”; lugares outros, perfeitos de experiências justapostas, em suspenso, neutras ou invertidas; espaços localizados na cultura, mas também representados, investidos ou contestados. Essas modalidades de *emplacement* teriam a característica de justapor diversos espaços, incompatíveis entre si que, embora efetivamente localizáveis, estariam fora de todos os lugares.

O espelho, o cemitério, o barco e o jardim, por exemplo, são para a história da nossa sociedade lugares heterotópicos por excelência. O espelho é o lugar de onde me vejo. Ele existe objetivamente, mas o lugar ao qual me remete é virtual e é desse local que retorno a mim. É no espelho que me constituo a partir de mim mesmo, a partir desse virtual. Assim, a virtualidade que retorna a mim também me constitui enquanto lugar que ali ocupo, vivo, descubro-me e me represento. É simultaneamente real e irreal.

As heterotopias assumem o papel de uma espécie de contestação mítica e real do espaço em que vivemos. Sua função é de mostrar o quanto pode ser “ilusório o espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada” (FOUCAULT, 2006, p. 420).

O próprio carnaval é tanto um espaço outro – virtual e ilusório – quanto tem de real, pois consta de aparato, datas programadas e procedimentos bem elaborados no sentido de proporcionar a sensação, marcada pela ilusão, de que nele é possível compensar os desejos e prazeres que não há no cotidiano.

Retornando à noção das heterotopias, Foucault (2006) estabelece alguns princípios básicos de funcionamentos desses *emplacement*. São eles:

- São elementos constantes em qualquer grupo humano;
- Tomam um funcionamento preciso e determinado na sociedade, mas podem mudar de acordo com o decorrer da história dessa sociedade;
- Justapõem vários espaços, que são em si próprios incompatíveis, em um só lugar real;

- Têm simetria como o que poderíamos chamar heterocronias, funcionam como uma ruptura absoluta com o tempo tradicional;
- Supõem um sistema de abertura e fechamento que, ao mesmo tempo, as isola e as torna penetráveis: ou se passa por uma via até chegar a outra obedecendo a obrigações ou submissões rituais; ou se tem a ilusão de que se penetrou algum lugar, mas que na verdade está excluído;
- Possuem uma função de criar um espaço de ilusão ou de compensação como forma de denunciar o quão ilusório e limitante / limitado possa ser o espaço real que vivenciamos.

Nesse sentido, o espaço do Carnaval se mostra como uma espécie de heterotopia da festa, lugar onde o tempo se apresenta mais precariamente, mais fútil, mais imediato, mais crônico. A festa carnavalesca e suas variações possuem a mesma característica da acumulação do tempo, justaposição de espaços distintos entre si e, ainda, apresentam o aspecto de compensar as mazelas do cotidiano, bem como de propor uma ilusão barroca da riqueza, do luxo e da alegria.

Uma nuance que se pode destacar como exemplo dessa festa heterotópica são os desfiles das escolas de samba no Carnaval que mesclam, em seu enredo, alegorias, música, história(s), tecnologia e corpos por meio de suas várias composições de fantasias, mestre-sala e porta-bandeira, bateria e percussão, comissão de frente, baianas, velha-guarda, puxadores etc. Todos esses elementos se diluem, completam-se, distinguem-se e corroboram dentro da memória coletiva e no que os Dias de Momo têm de mais importante com relação à heterotopia: deslocar-nos. O Carnaval é o lugar onde o tempo que se encontra é “toda a história da humanidade que remonta à sua origem em uma espécie de grande saber imediato” (FOUCAULT, 2006, p. 419).

Ao mesmo tempo, a festa carnavalesca permite o trânsito e a ocupação de espaços, até de prestígio, de sujeitos e personagens que não aparecem todos os dias ou que são excluídos dos lugares públicos no cotidiano. Trata-se de uma pluralidade de subjetividades que destoam do suposto padrão normativo e que são acolhidas na representação generosa que o clima da festa traz.

Foucault apresenta “Outros Espaços” (*Des espaces autres*) um ano antes do período que nossos historiadores consideram como a reviravolta cultural no mundo contemporâneo ocidental. Após o ano de 1968 é que diversas manifestações de contestação ao sistema econômico vigente, de reivindicação de espaço, reconhecimento e visibilidade de vários grupos sociais.

Alguns cientistas sociais classificarão esses grupos de movimentos identitários, mas, na compreensão de Michael Denning, a concepção desses grupos está mais voltada para a ideia de movimentos de libertação. O historiador aposta na hipótese de uma “virada cultural” que acontece no mundo onde a globalização é o seu elemento de intersecção e, ao mesmo tempo, mola propulsora de transmutação de uma era, a qual ele chama de Era dos Três Mundos, que findaria na queda do Muro de Berlim, em 1989. Denning afirma que são:

Movimentos de um determinado momento histórico, a era dos três mundos, um período dominado por uma sensação de que o mundo estava dividido em três: o Primeiro Mundo, capitalista, o Segundo Mundo, comunista, e o Terceiro Mundo em descolonização (...). Resultado das novas estruturas técnicas, educacionais e profissionais da ‘modernização’ capitalista, comunista e nacionalista, atraindo o mundo imensamente expandido de estudantes, intelectualidade técnica, mulheres emancipadas e colarinhos-brancos e trabalhadores do setor público (...). Eles combatiam o estado: o Estado do bem-estar, o Estado guerreiro, o Estado intervencionista (DENNING, 2003, p. 53).

Em outras palavras, a luta de mulheres, de negros e de homossexuais se baseava na luta prioritariamente por direitos que não eram garantidos social, civil e politicamente nos diversos espaços, como exemplo dos questionamentos feitos aos paradigmas da racionalidade ocidental acerca de sujeito e de identidade.

Levando em consideração os argumentos de Milan (1983) sobre o “amor-brincadeira”, pode-se observar que, em *Muitos Carnavais*, através dos encontros amorosos cantados, sobressai uma outra perspectiva de amor, menos voltada ao sofrimento amoroso e mais próxima do princípio de prazer (Como em “*vamos viver / vamos ver / vamos ter / vamos ser / vamos desentender / do que não / carnavalizar a vida coração*” ou em “*Pegue no meu cabelo pra não se perder e terminar sozinho / o tempo passa mas, na raça eu chego lá / é aqui nessa praça que tudo vai ter de pintar*”).

V CARNAVAL E HISTÓRIA: PEQUENO APANHADO DO PRAZER

De origem religiosa e pagã, o Carnaval é uma das festas mais importantes do Ocidente. E do Brasil a festa se tornou sua marca registrada. Os Dias de Momo adaptaram-se muito bem ao clima dos trópicos e alcançaram expansão por meio das suas variações e da miscigenação dos povos que no país aportaram. Além disso, outros meios vieram contribuir para a sua transformação e variedade, como as outras festas tradicionais costumeiras no calendário (desfiles, paradas militares, reisados, procissões, festas de tambor etc.), a indústria cultural e o turismo.

O Carnaval varia de região para região, possuindo algumas discrepâncias e diferenças, mas, pelo fato de ter lugar na mesma época do ano e pela intensidade da alegria, essas versões da festa em seus diversos espaços se assemelham a ponto de serem chamadas de Reinado da Alegria, Grande Folia, Dias Gordos, Dias de Momo etc. Seu acontecimento permite a possibilidade de existência de uma espécie de “sociedade alternativa” em que a liberdade e a licenciosidade provisórias são necessárias para a sensação de que se foram abolidas as regras, em que os sujeitos⁵ se rebelam contra seu rei.

A comemoração dos Dias Gordos faz parte das festas de celebração da vida cujo cerne remete a princípios míticos da igualdade, do deslocamento ou da inversão da ordem vigente. José Carlos Sebe invoca as origens da festa nos primórdios das populações primitivas e a sua relação com os mitos, para se ter um olhar mais amplo com relação ao Reinado da Alegria (SEBE, 1986). Segundo o autor, grande parte das explicações para a festa intenta relacioná-la com os rituais de fertilidade, às figuras e às paixões de deuses egípcios, gregos e romanos; seja com os rituais de homenagem a Ísis, deusa egípcia da natureza, seja com Baco, deus romano.

Para a cultura egípcia, sua deusa se revestia de sedução para conquistar Osíris, a fim de que se efetuasse o ciclo de renascimento da natureza. Ao amante seriam permitidas todas as vontades possíveis, o que perfaria um curto prazo de tempo, mas turbulento de sensações. Depois de saciados todos os prazeres

⁵ Na língua francesa, “sujet” possui significado tanto de sujeito como de súdito ou, ainda, “assunto”. Ver em: VEYNE, Paul *et al.* **Indivíduo e Poder**. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 9-23.

desmedidamente, o amante seria sacrificado em benefício do fim dessa desordem para que se realizassem a fecundação e a germinação das sementes.

Em analogia à festa dos mortais e em saudação à deusa e aos seus caprichos, é possível perceber uma ideia cíclica de celebração da vida quando se comparada ao período das plantações e da espera das colheitas: haveria um tempo de colheita que se assemelharia ao tempo da bonança e da fartura, enquanto que a resignação estaria para a espera da germinação e do desenvolvimento das sementes.

Da mesma forma que os egípcios, os gregos e os romanos deslocavam a ordem que vigorava durante o ano em prol do surgimento de “um tempo extraordinário” que se realizaria na liberação dos prazeres reprimidos. Na perspectiva de Sebe, os conhecidos rituais desses povos (as bacanais, lupercais e saturnais) apresentavam um caráter muito forte de extroversão, permissividade e libertação das atitudes reprimidas (SEBE, 1986, p. 11) e, por isso, esse “tempo dos vícios” possui familiaridade com as festividades egípcias.

Para os gregos, Dionísio, deus do vinho e da embriaguez, do sangue e do sêmen humanos, era o princípio desarticulador do mundo. O ágil e fluido deus agiria no sentido violento de alterar a ordem do cotidiano. Em contraste, Apolo, deus da beleza e da harmonia, representaria o princípio ordenador e harmonizador do mundo.

N’As *Bacantes*, de Eurípedes, Dionísio, depois de espalhado seu culto pelo Oriente e vindo ensiná-lo para o povo grego, travestiu-se de mulher e seduziu as mulheres tebanas incitando-as a cometerem demasiados prazeres em seu ritual. Nessa festa, animais se amamentavam nos seios das mulheres e serpentes se envolviam em seus corpos.

Aprisionado por Penteu, o deus convenceu o rei a observar a festa das mulheres. O rei se fantasiou de leão e foi participar da festa. Numa etapa do ritual (o *sparagmós*) era necessário que houvesse o sacrifício de um animal. Então, as mulheres surpreenderam o leão atacando-o, fazendo deste o sacrifício. Entre as mulheres estava Agave, mãe de Penteu, que é quem mata o leão.

Dessa forma, “pela morte do rei”, queda uma ideia de consciência da loucura e, por conseguinte, necessidade de retorno ao cotidiano. De acordo com Sebe:

A transformação do convencional implicava a montagem de um espaço fantástico onde o “não-comum” agia como elemento transformativo e, se delicioso, condenável. [...] Segundo o padrão divino fixado na mitologia, os homens poderiam, como os seres superiores, reproduzir suas aventuras e soltar suas vontades, realizar seus sonhos recônditos, dar vida às fantasias frustradas (SEBE, 1986, p. 13).

As figuras de reis e sua deposição também se encontram figurativamente nos relatos das comemorações do *purim* judaico e da *sacaea* babilônica. Nessas festas, a substituição momentânea de um rei daria lugar a um “tempo de espera” que implicaria numa ruptura: outro reinado se estabeleceria e, com ele, uma explosão de vontades que seriam intensamente satisfeitas. Ao final do festim e da “dramatização coletiva”, o rei provisório seria sacrificado em nome do retorno à ordem. Assim:

Se um homem morresse depois de gozar todas as delícias pretendidas, seu sucessor reinaria em paz por um outro ciclo. Abençoada a terra, purificados os espíritos pelo sacrifício, no inconsciente dos grupos estariam representados os elementos fundamentais da vida, renovados de acordo com o ciclo da natureza (SEBE, 1986, p. 21).

Na tradição cristã, o carnaval seria o período das festividades que contrastam com o tempo da Quaresma, período este em que se exigiria o jejum, a austeridade e o rigor espiritual para a preparação da Páscoa, a ressurreição. A festividade se refere ao período em que “vale comer carne” (*carnevale*). Sabemos que, no calendário, o Domingo de Páscoa acontece durante a primeira lua cheia da primavera do Hemisfério Norte.

Essa concepção da festa foi transplantada na cultura portuguesa às representações do *entrudo*, que veio de Portugal para o Brasil, e que significaria “entrada”. Seria a celebração da entrada da primavera que perfazia os mesmos dias do ano e era precedida por várias outras comemorações que a prenunciavam, espalhadas no calendário. Sedução, exaltação e sensualidade envolvem a aura e o clima dessas festividades, contrastando com o clima rigoroso do inverno. Para os estudiosos portugueses, as comemorações possuíam ligação com antigos ritos de fertilidade. Com a mudança para a era cristã, a festa perde esse caráter e se restringe ao período do Sábado Gordo à Quarta-Feira de Cinzas.

A festa carnavalesca mobiliza há um tempo os estudos de intelectuais brasileiros, quase todos voltados para compreender os Dias de Momo como aspecto intrínseco da identidade nacional. Dentro do rico material produzido, delineam-se duas perspectivas de compreensão da festa por parte do pensamento intelectual. A primeira, mais divulgada, de viés mitológico – como Damatta (1979) e Bakhtin (1993) –, aposta na elaboração de princípios de permissividade e licenciosidade e de deslocamento e inversão da ordem, unânimes em todas as suas variações, estabelecidos de acordo com as representações coletivas dos três povos que aqui se juntaram: o europeu (branco), o africano (negro) e o nativo (indígena). Dessa forma, o ritual carnavalesco se configura em uma estreita relação com nossa identidade brasileira e do ideal de democracia cultural (e das raças) em que os mesmos elementos que compõem a formação de nossa sociedade estão envolvidos.

A segunda perspectiva (QUEIROZ, 1992) se baseia em análise sócio-histórica e procura denunciar como se dão as relações de poder nos processos de produção, organização, realização e participação da festa.

Os pesquisadores da primeira perspectiva, que estabelecem seus estudos baseando-se na ideia de deslocamento e inversão, entreveem o Carnaval em sua relação com as representações coletivas dos povos e os mitos de origem baseados no binômio durkheimiano sagrado-profano, ou melhor, na hipótese de que haveria um tempo especial nas sociedades, uma pausa, para festejar a liberdade como forma de escapar da rotina normalizadora do cotidiano, uma vez que ela se destina a assegurar a manutenção das estruturas existentes por meio de proibições e regras. Essa passagem do profano para o sagrado se daria como um corte, um rompimento dessa rotina pela passagem da festa.

Para esses estudiosos, como DaMatta (1979), a ideia é de que o mundo está invertido e que se confundem as regras de hierarquias, como se fosse inventado um espaço especial em que aspectos públicos (o desfile, os grupos e os bandos) e privados (gestos e ações) estivessem diluídos, representando a ruptura do limite entre a rua e a casa, limite este que orienta de forma marcante a cultura brasileira. O espaço da rua se torna nossa enorme casa, onde mulheres nuas e insinuantes deslocam a figura da mãe, expressão contida nos espaços dos lares, e a da puta, figura contida nas representações dos espaços da rua.

Nos dias de Momo, a rotina é rompida no intuito de colocar o mundo real “de pernas para o ar”, pois, se o recato, o programado e o regrado fazem parte do nosso cotidiano, o carnaval traz a abertura, a incerteza, a dúvida, a aventura e o exagero. Se a norma ritualiza e faz guardar os pudores do corpo no dia-a-dia, o Carnaval o exhibe como estratégia de movimentá-lo e de poder revelar todas as suas potencialidades.

Para os pensadores que seguem essa linha, o Carnaval seria um importante rito de passagem pelo qual a sociedade repressora / reprimida deveria passar: um momento de anulação de um complexo sistema de coerção. Longe da regra, da ordem, do prestígio social em determinadas classes e das hierarquias, sacralizadas no cotidiano, as pessoas encontrariam nas festividades momescas o desregramento, a igualdade e a desierarquização dos papéis.

A oposição sagrado X profano se inscreve na festa no quadro dos significados que se opõem à rotina (regularidade) produtiva de energia (período do trabalho, cumprimento dos deveres aos quais não se pode desobedecer a fim de que se mantenham os limites e a existência), entre entropia e sobrevivência da humanidade.

Assim, o Reinado da Alegria aparece como a ruptura dessas amarras e coerções; “momento por excelência da desordem” em que o individual se liberta do social. Uma vez que o instante é importante para desprendimento dos sentidos recalcados no / do habitual, o imediatismo dos gozos e prazeres é necessário para o transbordamento desses limites. Aliviados pela inversão das regras e com os desejos satisfeitos, os indivíduos podem retomar suas vidas, sua “monotonia habitual”, como diz DaMatta (1979). Tanto ele (via Durkheim) quanto Bakhtin (1993) pensam na hipótese mais representativa da festa e do espírito do carnaval intrínseca a quaisquer de suas variações em que um Outro invertido se instalaria.

De maneira diferente, a segunda perspectiva (QUEIROZ, 1992) de análise empreenderá rediscutir essa oposição entre mito e realidade por meio da observação dos processos sócio-históricos de como se realizam festa e cotidiano. Em posição contrária à de DaMatta, Maria Isaura Pereira de Queiroz (1992) argumenta que, tal como se realiza e se dá a estratégia de organização do Carnaval

no interior das relações de cada grupo, é possível perceber que as pretensas flexibilidade e inversão de papéis não acontecem de maneira a contrariar a ordem dos dias restantes do calendário. A análise da autora merece espaço, pois se dedica a inquirir sobre o processo histórico de como o carnaval, com suas variantes, tem se desdobrado até os dias atuais. Para isso, ela remonta às festividades do *entrudo* e que, para a presente análise, valemo-nos para construir o seu (e o nosso) argumento.

Ainda há no senso comum brasileiro a ideia de que a festa carnavalesca vem de influências da cultura africana. Porém, sua implantação surge desde a época da colonização do solo brasileiro por meio das comemorações do *entrudo*, que é uma festa portuguesa. De acordo com Queiroz (1992), com alegria e muito entusiasmo, o *entrudo* se fazia de:

1) Um boneco chamado Entrudo, ou João, às vezes acompanhado por um segundo personagem – Dona Quaresma –, passeava pelas ruas, seguido por um cortejo que entoava cantigas burlescas; o desfile terminava com seu “enterro”, após a leitura do testamento; 2) um ou vários festins em que se consumiam chouriços, salpicões, presuntos, paios, salsichas, linguiças, isto é, iguarias à base de carne de porco, acompanhados de filhoses ou coscorão, fritos e passados em calda de açúcar; os repastos eram muitas vezes precedidos por um peditório a cargo de rapazes; 3) troças entre os jovens de ambos os sexos, ou entre famílias: aspersão de água ou mesmo de líquidos repugnantes, arremesso de farinha, de cinzas, de lama; 4) grupos de mascarados que perambulavam pela aldeia ou iam de uma aldeia a outra, cantando e fazendo o maior barulho possível com tamborins, sinetas, cornetas, ou até mesmo panelas e outros utensílios de metal; 5) danças e bailes tradicionais fechavam, em geral, as festividades (QUEIROZ, 1992, p. 13).

As festividades eram atividades características de pequenas populações urbanas do país. Durante a festa, dois grupos opostos se apresentavam: os carnavalescos e os não-carnavalescos. Estes condenavam a festa porque ela tomava “conta das gentes durante quatro dias, transformando bons pais de família em palhaços e permitindo a boas mães de família que tome [sic] ares de meretrizes” (QUEIROZ, 1992, p. 14). Dentro desse rol de reprovadores encontravam-se as igrejas cristãs.

A participação na festa se fazia por faixa etária e sexo: havia atividades que eram exclusivas aos jovens, outras aos mais adultos. Outras atividades faziam parte do que as mulheres deveriam fazer, como a comida e outras atividades preparatórias, além de comporem o público. Os rapazes, por exemplo, poderiam compor os grupos de mascarados e participar das lutas e dos cortejos.

A transação entre os sexos se dava no *entrudo* por meio da sutileza e dos encantos das mocinhas para com os rapazes por meio das troças que aconteciam e que se apresentavam no sentido de galanteio. Tanto na preparação quanto na comemoração da festa os papéis entre os sexos e as classes eram bem marcados e delimitados.

No Brasil, o *entrudo* reinou até a metade do século XIX. Nas primeiras décadas de 1900, a farinha, os ovos e a água foram substituídos pelos “limões-de-cheiro”, espécies de bolas de cera com água perfumada. Ainda assim, o perfume, muitas vezes, era substituído por substâncias de odor desagradável, gerando brigas e lutas. A comemoração também era bem delimitada: as famílias ricas brincavam entre si, moças e rapazes, mulheres e crianças e famílias amigas. Os mais velhos eram poupados e aos escravos não lhes era permitido atirar em seus senhores.

Em meados do século XIX, o *entrudo* começou a ser proibido por alegações de a comemoração possuir um caráter violento, mesmo com as modificações que sofreu.

Com a vinda da Família Real para o Rio de Janeiro e, após, com a elevação do Brasil a Império, algumas influências de outros países e cidades europeias (como Paris e Veneza) contribuíram para a transformação da folia. Em 1840, bailes de máscaras já eram realizados na capital do Império por ocasião do Carnaval. A vinda de outros povos também contribuiu para que houvesse mais variações da festa do *entrudo*: além dos bailes, surgiram os grupos de sujos, os blocos, os ranchos, os bailes e os banhos de mar à fantasia, o frevo, os “clóvis” etc.

Em 1856, por ocasião da proibição do *entrudo*, a comemoração dá lugar ao aparecimento dos desfiles das sociedades carnavalescas: famílias que se organizariam sob a forma de trajes de luxuosas fantasias e desfilavam em carruagens suntuosamente decoradas. Esse tipo de evento se chamaria, com o tempo, de o Grande Carnaval.

Queiroz comenta que, durante a festa, já se mostravam dois grupos de mulheres: as “honestas” e as “de má vida”. Esses grupos não deviam se misturar, além de serem identificados conforme o local de sua apresentação. A atividade das senhoras honestas era o desfile pela tarde, com as brincadeiras de confetes e serpentina e

alguns bailes de famílias, além dos desfiles das sociedades aos quais lhes eram destinados. Fora isso, as “de má vida” eram exibidas com pompa e ostentação nas ruas (QUEIROZ, 1992, p. 52).

Por volta de 1870, a historiografia relata que negros e mulatos dos bairros pobres e periféricos do Rio de Janeiro se reuniam para dançar e cantar os Dias de Momo. Seria o que futuramente passou a ser chamado de Pequeno Carnaval que, nascido com as percussões provenientes de influências da cultura africana, despontaria nos morros e periferias da cidade. Com a abolição, esses grupos se proliferariam espantosamente e o ritmo também se intensificaria.

A evidenciação das manifestações festivas dos setores populares da sociedade brasileira daquela época trouxe o medo e a sensação de ameaça à folia das camadas superiores. Dessa forma, para a organização das festas carnavalescas, seria necessária uma separação, a fim de que fosse possível que se distinguissem as folias de brancos e de negros. Delimitando bem, as marcas do bárbaro e do grosseiro seriam facilmente atribuídas à folia do Pequeno Carnaval.

No início do século XX, o *entrudo* desaparece definitivamente e no seu lugar surgem os blocos e / ou os cordões de grupos mascarados, a maioria originada de famílias ricas. A relação era a de “o povo” aplaudir e prestigiar o desfile das famílias. “Ah! Naqueles bons tempos antigos, nós, da classe alta, íamos para a rua divertir o povo!” (QUEIROZ, 1992, p. 55).

Queiroz relata que o Pequeno Carnaval foi se desenvolvendo lentamente com o aparecimento de grupos de trabalhadores e donos de pequenos comércios que se reuniam em associações para comemorar os Dias Gordos: foi o que chamaram de ranchos. Com o tempo, esses grupos passaram a ser fixos e conseguiram aceitação a ponto de obterem o direito de desfile na antiga Avenida Central da capital brasileira. A princípio, eles desfilariam na Segunda-Feira Gorda, um “dia fraco”. Posto que os ranchos se constituíssem de indivíduos que possuíam renda própria, era possível manter e confeccionar fantasias luxuosas. No desfile, uma mulher levava o estandarte da associação, acompanhada de um mestre-sala. Em seguida, o restante dos participantes vinha dançando, limitados por um cordão de proteção.

Ninguém de fora poderia penetrar a não serem os participantes já prescritos. Pelo luxo e pela organização, os ranchos conquistaram o público.

Os ranchos já demonstravam as transformações sociais por que o país passava com o surgimento de classe trabalhadora assalariada que se organizava e reivindicava seu direito a festejar. Esses grupos possuíam sua música, a marcha-rancho (música dolente e animada). Era chamada “gente bem comportada”, pois possuía trabalho e salário fixos. Logo, não poderiam ser confundidos com a massa subempregada.

Em 1928, surgiu a primeira escola de samba, mas somente em 1936 é que esses grupos conseguem o direito de desfilar na antiga Praça Onze, muito conhecida por ser lugar do meretrício. Mais tarde, na década de 50, com a destruição da Praça Onze, quando os desfiles e cursos das famílias ricas já haviam decaído, essas escolas, no Domingo Gordo, passaram a ocupar a Avenida Rio Branco. Com isso, o Grande Carnaval daria lugar para o Pequeno que passaria a se chamar de Carnaval Popular. Também dessa maneira se aglutinariam as tipologias carnavalescas com a popularização da festa que da elite passaria para as mãos da massa.

Assim, com o sucesso das escolas de samba, a amalgamação dos componentes dos dois carnavais e a mescla de traços culturais europeus, africanos e até indígenas um modelo bem próprio de carnaval se compunha e seria difundido pelo restante do país.

Para Maria Isaura Viveiros de Castro Cavalcanti (1990), é possível encontrar um aspecto importante que marca a festa carnavalesca em nossa história, que é o seu caráter de diluição. Como exemplo disso, ela cita o aparecimento da figura do carnavalesco, papel este que antes se encontrava nas mãos de pessoas da própria comunidade, que passou a ser de domínio de artistas plásticos. Para ela:

A evolução das escolas de samba cariocas pode ser olhada com outros olhos, com uma concepção de popular que não suponha, de um lado, uma pureza imaculada e, de outro, um poder malévolo de corrupção. Nessa ótica, o personagem “de fora” do Carnavalesco e o Carnaval, na versão do desfile das escolas do primeiro grupo, trazem à tona a temática da circularidade entre os diversos níveis de cultura indicada por Bakhtin, do permanente diálogo, entendido não necessariamente como entendimento, entre as chamadas cultura popular e de elite (CAVALCANTI, 1990, p. 27-44).

Na década de 1950 o carnaval das escolas de samba alcança sua hegemonia perante os bailes e desfiles burgueses. Em contrapartida, vale ressaltar que mesmo com o seu apogeu e difusão pelas demais cidades do país (São Paulo, Vitória, Porto Alegre etc.), as outras variações da festividade se mantiveram.

A história da evolução do Carnaval brasileiro permite uma visada ampla acerca dos conflitos internos que a sociedade brasileira apresenta. Queiroz ilustra:

Na fase do Entrudo, estes tiveram lugar entre famílias e entre grupos de vizinhança, sendo que a luta entre os sexos também era importante. Durante o Grande Carnaval, a rivalidade seguiu a separação de grupos políticos, sempre no interior das camadas superiores. O Carnaval popular, por sua vez, parece decorrer de um conflito latente entre estratos superiores e inferiores urbanos, no Rio de Janeiro (QUEIROZ, 1992, p. 57).

Para Queiroz (1992), mesmo envolvendo todo um mercado de organização e confecção em torno da festa, a participação em cada modalidade de suas comemorações se dava conforme o tempo e os arranjos sociais que a sociedade brasileira passava em cada momento. Dessa forma, depreende-se que no Entrudo somente as famílias nobres poderiam participar. No período do aparecimento das sociedades carnavalescas, eram os grupos políticos que foram se consolidando e entrando em rivalidade. E na terceira fase, foi a vez do Carnaval popular em que as camadas populares tomaram o papel de realizadoras da festa, fazendo com que essa se massificasse, mas não se descolando das heterogeneidades características da sociedade brasileira.

Em qualquer fase, em todos os relatos sobre as festas do Reinado da Alegria são intrínsecas as ideias de celebração da fartura, da sensualidade, do sexo, dos excessos, da vida e do caos; elementos esses que irrompem a “monotonia do cotidiano e da obediência a normas sociais muitas vezes injustas” (QUEIROZ, 1992, p. 67) e estanques. Em contrapartida, de acordo com Queiroz, “a igualdade que se acredita reinar nos bailes carnavalescos, e de que se orgulham em geral os brasileiros, parece constituir muito mais uma aspiração veemente do que uma realidade concreta” (QUEIROZ, 1992, p. 131).

As revoluções das décadas de 1960 e 1970 e o *topless* contribuíram para que as mudanças na sociedade influenciassem o comportamento dos foliões. A nudez dos seios passou das praias para a festa e “A Filha da Chiquita Bacana” se tornou mais

liberada que sua mãe, que só usava frente única. Por ser o período da festa durante o verão, o que sugere, obviamente, roupas mínimas, o maiô foi habilmente substituído pelo fio dental. “Grã-finas, de nascimento ou por conquista, esperançosas de ascensão social e tantas outras anônimas ou conhecidas na alegria estonteantes” (QUEIROZ, 1992, p. 142), todas se puseram a buscar seu papel de rainhas para serem endeusadas pelo menos durante a passagem dos Dias Gordos.

À parte, outro evento que despontou foi o baile dos enxutos, surgido no Rio de Janeiro, mais ou menos na década de 1940, com Valter Pinto, Carlos Machado e os irmãos Marzullo, especialistas em *shows*, que iniciaram a realização desses bailes “especiais” na sexta-feira que antecedia o Sábado Gordo. A festa ocorria nos teatros Recreio, Rival, João Caetano e São José. Um desses bailes se chamava Baile do Arco-Íris, em analogia a uma lenda já conhecida de nosso folclore. Uma figura que é ainda pouco historicizada, mas que há muito habita o universo da festa momesca, é a do homossexual, que do baile dos enxutos eram protagonistas, pois se destacavam pelo luxo de suas fantasias e apresentações (QUEIROZ, 1992, p. 143-147).

No início, houve muitos constrangimentos, porque muitas pessoas se aglomeravam nas portas dos teatros para vaiar e achincalhar os homossexuais fantasiados. Em contrapartida, havia uma enorme quantidade de curiosos que iam participar da festa. O sucesso do baile contagiou outras cidades como São Paulo, Salvador e Curitiba. A *Revista Manchete*, que era a revista que sempre cobria o carnaval, foi registrar somente nota sobre o baile em 1958. A partir daí, outros veículos passaram a publicar notas tímidas acerca do evento que estreou na marginalidade, mas que se tornou parte significativa dos Dias Gordos; e, assim, os enxutos se tornaram participantes peças-chave dos bailes (QUEIROZ, 1992, p. 143-147).

Em 1981, a *Revista Manchete* publicaria que “em matéria de plumas, colorido, animação e maquilagem, os enxutos deram *show* e ganharam longe”, são “peça importante num carnaval” (*Revista Manchete* apud QUEIROZ, 1992, p. 143-152).

Tendo entrada e passagens por todos os espaços, os enxutos disputavam o *glamour* de suas fantasias com as mulheres. Já em 81 surgia na Boate Berro do Paulistinha o

Baile dos Gays, semelhante, mas também distinto do dos enxutos. O nome já trazia à tona certa divisão entre gueis e travestis. Explica Queiroz:

Um cronista esclarece a separação de dois blocos no interior da categoria mais ampla dos enxutos: o Baile dos Gays foi “um prêmio ao luxo e à beleza”, enquanto no cine São José permaneciam “as mais caricatas, as representantes do gargarejo e da tradição de 31 anos de passarela”. Da descrição dos bailes se depreende que “o mundo gay enfrenta no momento uma luta de classes disfarçada. De um lado, a turma da butique, do outro a turma do gargarejo. Uns brilham, enquanto os outros olham, mesmo que na primeira fila”. A palavra “enxutos” cobria agora duas categorias diversas: a inferior, encerrando a maioria dos indivíduos, permanecia denominada “travestis”, enquanto o termo gay era aplicado à categoria mais elevada (QUEIROZ, 1992, p. 148).

De certa forma, no contexto político e social já nascia um movimento homossexual, independente do movimento de mulheres, que buscava, por meio de sua organização e de uma identidade própria (a de “ser guei”), a garantia de ter seus direitos respeitados.

Também em decorrência do carnaval pode se depreender como se desenvolveram profissões que ficaram marcadas por terem gueis e / ou travestis. Carnavalesco, costureiro, cabeleireiro, maquilador, figurinista, decorador, todas essas funções serviam de instrumental para que homossexuais e travestis ascendessem socialmente e fossem capturados pelo *showbiz*. Assim, quanto mais gloriosa fosse a apresentação, maior seria a possibilidade de ser olhado por um diretor de teatro ou televisão.

Na década de 1980, com nova autorização para o *topless*, os gueis se apropriaram da possibilidade e aperfeiçoaram sua indumentária, bem como o uso do silicone. Em contrapartida, as mulheres não deixaram por menos e inauguraram a saída da nudez total.

Surge como necessário um parêntese: em contra-senso, as mulheres homossexuais não tinham as mesmas formas de tolerância e liberdade que os enxutos possuíam. Atribuímos a isto o aspecto da dominação masculina da sociedade brasileira que valora diferenciadamente homossexuais masculinos e femininos. Aos homossexuais masculinos, havia atitudes e comentários ambíguos de forma a misturar a ironia com a lisonja, enquanto que para homossexuais femininos lhes restava o deboche e o escárnio.

Pelo menos para os homossexuais masculinos, no Carnaval (e sua indústria) eles encontravam seu refúgio e aceitação consentidos por meio do “clima da festa” que permitia certa subversão das relações vividas no cotidiano. Em uma sociedade capitalista e ditatorial, que era o Brasil da década de 70, baseada na “hierarquia de classes, o valor do dinheiro e do prestígio, a supremacia do homem sobre a mulher, a valorização dos brancos sobre os de cor, a marginalização de todos os que são rotulados de ‘diferentes’” (QUEIROZ, 1992, p. 149), o Carnaval se mostrava como o espaço em que “a lei é não ter lei” (DAMATTA, 1997, p. 84), a inversão e a subversão dos valores permitiam a possibilidade de desierarquização desses padrões.

Para Da Matta (1979), há uma crença de que as diferenças sociais e culturais do cotidiano se apagam ou se anulam nos dias do Carnaval, mas o que nos isso faz perceber é uma ambiguidade nas retóricas das belezas esculturais das mulatas, “verdadeiras detentoras do samba”. O dito mérito escamoteia a hipersexualização do corpo feminino negro (GOMES, 2004), fato cultural cultivado desde a época da escravidão e que diversos autores já mencionaram. Na visão de Queiroz:

A perspectiva sócio-histórica parece, pois, a mais vantajosa para se compreender a festa em sua totalidade, uma vez que abre um leque mais amplo de possibilidades para questões e explicações; e isso porque as estruturas sócio-econômicas que lhe formam a base são as únicas a se modificar através do tempo e segundo os lugares. O estudo a partir do mito carnavalesco não tem a mesma amplitude, pois o mito não varia em seu sentido manifesto – permanece sempre igual a si mesmo (QUEIROZ, 1992, p. 202).

A linha de abordagem de Queiroz (1992) consiste certamente em uma indicação interpretativa – a crença de que o conjunto urbano, seus arranjos e suas mudanças exercem influências sobre a configuração e as transformações do Carnaval.

As funções de anulação temporária e inversão de valores, defendidas por DaMatta (1979), operam no imaginário da compreensão da festa carnavalesca. Para Queiroz, essas funções não têm influência nos valores e na estrutura social dos grupos. O que se mostra é uma dissimulação desses valores afirmados como contraditórios à festa. As linhas de pesquisa que seguem a compreensão mítica valorizam o que Queiroz (1992) chama como “visões do espírito” da festa, que, às vezes, se distanciam das realidades.

O viés de leitura da autora denuncia:

- a) o abismo entre grupos superiores e inferiores;
- b) a importância dada às personalidades administrativas e às pessoas de prestígio;
- c) a rejeição dos negros e, ao mesmo tempo, a sua hipersexualização;
- d) o domínio masculinista sobre as mulheres e seu corpo;
- e) a fetichização do corpo feminino;
- f) o domínio dos heteros sobre os homossexuais.

Queiroz (1992) denuncia que os valores e orientações das estruturas sociais estão sempre conduzindo os indivíduos e os dominando como uma espécie de espelho. E o que seria o espelho senão uma repetição da realidade? Repetição fiel, mas invertida. Estamos refletidos em outro lugar, mas irreal. O direito se mostra esquerdo e vice-versa. O símbolo é algo complexo e podemos perceber intenções contraditórias num mesmo gesto.

Essa contrariedade não é excludente, muito menos apresenta incompatibilidade. A imagem ao contrário também demonstra, em nossa analogia, a integridade de um corpo social (e individual) perante o (auto)reconhecimento das coerções e preconceitos, bem como de sua revolta contra estes, mas que permanece na sua obediência à crença dessa anulação.

A esse conjunto de valores propomos, a princípio, chamar de Norma, que no capítulo seguinte será trabalhado no sentido de ampliar a análise com relação às manifestações impositivas, coercitivas e regulatórias que se dão no campo da sexualidade. Essa noção servirá de base ao presente trabalho para supor que “oprimido pelo peso das normas sociais, o indivíduo estaria à espreita de todas as ocasiões que lhe permitissem agir em função de seus impulsos fundamentais” (QUEIROZ, 1992, p. 208) e encontrará no Carnaval o espaço da permissividade em que os impulsos individuais resvalam e se insurgem contra essa suposta repressão sexual normativa. Queiroz cita Bakhtin:

A festa seria “o triunfo de uma espécie de libertação provisória em relação à verdade dominante e ao regime existente”; durante o período festivo, “a abolição de todas as relações hierárquicas revestia um significado muito particular”: uma sociedade alternativa se instalava, “na qual todos eram considerados iguais e em que reinava uma forma particular de contatos livres, familiares, entre indivíduos separados na vida normal pelas barreiras intransponíveis constituídas por sua condição, sua fortuna, sua profissão, sua idade, sua situação de família” (QUEIROZ, 1992, p. 210).

Por meio deste breve apanhado pudemos estabelecer uma historiografia acerca da festa carnavalesca, mas também configurar discrepância entre as duas perspectivas de análise – de Damatta (1979) e de Queiroz (1992). No olhar de Queiroz (1992), provavelmente a atuação dos participantes da festa momesca tende a ser conduzida pelos mesmos valores e normas de sua sociedade: “as sociedades são produtoras por excelência de modelos de comportamento para grupos e pessoas, até mesmo de comportamentos que parecem mais claramente individuais” (QUEIROZ, 1992, p. 151). Quando se vislumbra os festejos de uma determinada coletividade, compreende-se um conjunto de atribuições aos modos e regras como se dão na realização de suas festas. Empenhar-se na bebedeira e em atitudes bizarras, forma de “sair da rotina”, demonstra o comprometimento com o que seria o “espírito da festa”: “cumprir à risca” o seu lema, seus atributos já previstos e esperados no plano simbólico das representações da coletividade, entendendo-as como o “conjunto de noções que têm significado comum para os membros de um grupo ou de uma sociedade, o qual provoca nestes reações emocionais demonstrando que as compreenderam” (QUEIROZ, 1992, p. 153).

Do trabalho de Queiroz (1992) é possível perceber, além do forte contraponto à leitura de DaMatta (1979), que em todos os tempos determinados grupos tiveram preponderância com relação a outros na condução, realização e participação da / na festa. Dessa forma, nossa concordância com a autora no sentido a entender, a partir de seus argumentos, que a norma superior se dissimula por meio das relações de poder entre os indivíduos e os grupos aos quais eles pertencem.

Queiroz procurou em seu trabalho abordar as modalidades mais relevantes e possíveis de conjecturas (escolas de samba, ranchos, entrudo, bailes etc.), dando relevância a um olhar sobre os espaços que foram se instituindo como os espaços mais propícios da festa carnavalesca (os teatros, clubes, praças e avenidas).

De certa forma, a autora deixa de lado o espaço propriamente dito da rua. Este espaço apresenta complexidade para estabelecer historicidades e análises sociológicas mais apuradas devido às suas características de instabilidade, indeterminação espacial e inconstância. Os “blocos” simplesmente surgem a qualquer hora do dia para ocupar ruas e festejar com poucos detalhes de previsão e organização da festa. Além disso, a autora também muito pouco escreveu sobre a repressão policial e o que o sistema policial propiciou à realização dos bailes.

O trabalho da antropóloga tornou possível demonstrar a distância entre o que se tem de mítico e o que se tem de realidade por meio da observação e da denúncia das relações de poder entre ricos e pobres, negros e brancos, heterossexuais e homossexuais, que emergem quando os lugares a serem ocupados na preparação e realização da festa carnavalesca podem escamotear.

Apesar desses contrastes, mesmo que se organize a festa, ainda é possível pensar nessa quebra, que é o Carnaval, da norma que nossa sociedade tem durante todo o ano e podermos vislumbrar mais além, como na proposta de brincar o carnaval e trazer a sensação de “democracia cultural”. Já que durante a festa pensa-se numa certa permissividade, inclusive sexual, poderíamos arriscar possibilidades para a diversidade sexual?

No sentido de perceber essas diferenças de análise e observar as transformações através da história, nos capítulos que seguem, propomos uma apreciação desses significados com relação à ocupação efetiva dos espaços pelos diversos sujeitos, suas apropriações e conquistas. Dessa forma, buscaremos propor uma aproximação entre o mito e o vivido, o utópico e o espaço outro. A obra velosiana foi o mote que permitiu essa visada sobre o tema da sexualidade no espaço do carnaval.

VI CARNAVAL E (HETERO)NORMA SOCIAL

Quando pensamos no Carnaval, várias imagens nos veem à mente, mas unanimemente a maioria delas se realiza entre corpos insinuantes, vigorosos e desnudos em que a sexualidade se mostra à flor da pele. Ela exala, acomete, emana e se entrosa ao clima de exagero da festa, irrompendo limites e unindo arlequins e columbinas, damas e plebeus e até deus e o diabo numa grande praça pública. A rua se torna a grande casa do folião e da foliã.

Contudo, nem todos os dias, nem todas as expressões da sexualidade são bem quistas em nossa sociedade. Em países de formação cristã, houve por muito tempo a ideia predominante de que a sexualidade era algo pecaminoso. Ela só poderia ser consentida dentro do casamento monogâmico (em tese, sem concubinas) e para fins de reprodução. A cópula durante a gravidez, por exemplo, era terminantemente negada (VAINFAS, 1986). A masturbação, até hoje vista com olhares de reprovação, era tida como “coisas de viciado”, algo “demoníaco”. O que escapasse a esse padrão de dieta moral seria algo transgressor e, logo, pecaminoso.

Vivemos em uma sociedade que reprime o sexo, fazendo-nos falar dele o tempo todo. Para Michel Foucault, o Ocidente inventou a categoria sexo e produziu uma verdade sobre ela. Uma verdade que produz, classifica, hierarquiza, regula e controla os corpos, “condenados a viver ou morrer em função de discursos verdadeiros que trazem consigo efeitos específicos de poder” (FOUCAULT *apud* NAVARRO-SWAIN, 2000).

Os últimos anos do século XX viram surgir uma movimentada rearticulação entre sujeitos e objetos de conhecimento por meio das influências dos estudos feministas, gueis e lésbicos e dos estudos *queer*. Não se trata aqui apenas de novos temas, mas sim de novos olhares e análises que, orientados no sentido de entender o ponto de encontro entre as práticas sociais, as instituições, os saberes e as relações entre os sujeitos, têm buscado descortinar o caráter preponderantemente masculinista, branco e heterossexual dos pressupostos que sustentam as noções de ética e estética.

Os estudos feministas, gueis e lésbicos e *queer* têm servido de arcabouço importante nos estudos da sexualidade e seu entrecruzamento com os significados do gênero permitem que as minorias⁶ se autorizem a falar do assunto desafiando esse monopólio heterossexista.

A partir da noção de gênero e dos estudos sobre as relações humanas, as teorias feministas possibilitaram pensar, como disse Joan Scott, que o significado de “Gênero deve ser visto como elemento constitutivo das relações sociais, baseadas em diferenças percebidas entre os sexos, e como sendo um modo básico de significar relações de poder” (SCOTT, 1990). Por conta dessa afirmação, aconteceram grandes reviravoltas na teoria feminista, que inspiraram novas leituras acerca da teoria sobre as demais expressões da sexualidade que não a heterossexual.

A consolidação do conceito de gênero se demonstrou como forte ferramenta de análise para a atuação das feministas. Porém, a definição de gênero como o que as sociedades inventam para significar as diferenças dos corpos sexuais ainda se baseava num binarismo já nosso conhecido que versa sobre a “natureza” dada ao sexo e o caráter cultural dado ao gênero (social). Judith Butler (2003) provoca-nos a pensar se o que nos é dado como natureza também possa ser de fato um dado ficcional.

Em *Problemas de Gênero* (2003), esta autora lê que o gênero não está passivamente inscrito sobre o corpo como um recipiente sem vida. A descoberta da genitália de uma criança na barriga de sua mãe traz um rol de atitudes que serão preparadas para o seu nascimento e, principalmente, depois dele. Isso indica que há uma norma de sexo que agirá intermitentemente por toda a vida da pessoa, por meio de tecnologias discursivas de gênero. A arquitetura do quarto, o vestuário, os brinquedos, o comportamento de familiares e o que se esperará dessa criança constituem exemplos deste dispositivo de sexo em ação que começa a funcionar antes mesmo do nascimento dela. Exemplos banais das tecnologias discursivas de gênero são encontrados em sentenças como “meninos não choram”, “meninas

⁶ O termo *minoría* foi cunhado na sociologia para demarcar lutas específicas em torno de problemáticas (de sexo, de gênero, de raça etc.) tidas até a década de 1970 como secundárias na pauta de discussões políticas e acadêmicas.

brincam de boneca”, “menina, sente direito!”, “homem tem que ser forte”, “mulher tem que ser amorosa” etc.

Butler (2003) afirma que esse comportamento também embasa o que define gênero como algo que as sociedades criam para significar as diferenças dos corpos sexuados – o início e o destino é a biologia. Segundo essa visão, a cultura moldaria e imprimiria nesse corpo, inerte e diferenciado sexualmente pela natureza, as suas marcas. A autora alerta que os significados do gênero agem como uma rede de interações discursivas de diversas instituições na produção de corpos-homens e corpos-mulheres. Quando o médico diz: “É uma menina!”, ele aciona uma tecnologia de gênero sofisticadamente heteronormativa que se realiza por meio de reificações e regulações desse corpo na exigência de seu destino heterossexual feminino.

Se perscrutarmos as diversas relações em que os significados do gênero estão envolvidos, podemos analisar gênero como uma arrojada “tecnologia social heteronormativa”, operacionalizada pelas instituições médicas, linguísticas, domésticas e escolares na produção dos corpos com disposições heterossexuais “naturais”, ou seja, corpos-homens e corpos-mulheres. E será a heterossexualidade matriz que agirá sob reiterações contínuas e proporcionará inteligibilidade a esses corpos e suas diferenças sexuais. Nesse aspecto, reiterar significa:

Que é através das práticas, de uma interpretação em ato das normas de gênero, que o gênero existe. O gênero adquire vida através das roupas que compõem o corpo, dos gestos, dos olhares, ou seja, de uma estilística definida como apropriada. São estes sinais exteriores, postos em ação, que estabilizam e dão visibilidade ao corpo. Essas infindáveis repetições funcionam como citações e cada ato é uma citação daquelas verdades estabelecidas para os gêneros, tendo como fundamento para sua existência a crença de que são determinados pela natureza (BENTO, 2006).

Quando o obstetra chama a família e diz que “é um/a menino/a”, sua fala propicia um universo de possibilidades de *performances* que serão condicionadas à genitália dessa criança e à sua destinação reprodutiva na sociedade. Na verdade, para Butler (2003), o exame da ultrassonografia não é uma descrição, mas sim uma prescrição dos corpos. Ela faz corpos-sexuados com diversas expectativas e suposições em torno deles.

Dessa forma, é perceptível que se encontra uma espécie de amarração, uma costura, ditada pelas “normas”, no sentido de que o corpo reflete o sexo, e o gênero só pode ser entendido, só adquire vida, quando referido a essa relação. O gênero é o destino que se espera, mas o sexo é a norma.

A heteronormatividade transmite a noção de que o gênero (social) é o espelho do sexo (biológico). Por meio dessa concepção, a sexualidade é construída de acordo com as disposições naturais. Em contrapartida, essa condição cai por terra quando sua suposta “naturalidade” dos corpos é abalada pelo não paralelismo sexo-gênero:

O que nos leva a pensar que o sistema não é um todo coerente e, conforme apontou Butler (1999), são as possibilidades de rematerialização, abertas pelas reiteraões, que podem potencialmente gerar instabilidades, fazendo com que o poder da lei regulatória volte-se contra ela mesma, gerando rearticulações que apontem os limites da eficácia dessa mesma lei regulatória (BENTO, 2006).

Um exemplo da não simetria entre sexo-gênero são as travestis e transexuais. Esses sujeitos negociam deslocamentos entre os significados do gênero e o seu sexo anatômico. Os/as transexuais trazem à tona os limites de um suposto dispositivo dimórfico que as nossas instituições sustentam, pois questionarão a adequação dos seus corpos ao gênero com o qual se reconhecem e se identificam.

Além disso, o sistema da heteronormatividade se sustenta com a “naturalidade” do elemento heterossexual em detrimento da patologização do desejo homossexual. Todas as atuações que o corpo tiver durante o seu desenvolvimento que fugirem às expectativas e suposições (esperadas para esse corpo) serão postas à margem, pois transgridem ao que os discursos que lhe são atribuídos podem esperar. São identidades transtornadas a que os saberes (médicos, pedagógicos, políticos, policiais etc.) se encarregaram (e se encarregam) por muito de adequar. Assim, um corpo masculino que ora participar de significados do gênero feminino será transgressor.

Por conta das expectativas dos gêneros dos corpos, podemos perceber diversos processos de violência a que sujeitos são submetidos e se submetem. A infância também é uma fase importante em que esses discursos são interiorizados e é produzida a estilização dos gêneros. A sensação de não ser compatível com esses

discursos provoca um sentimento de abjeção por parte do indivíduo que não se “enquadra” nessa hegemonia. Isso impossibilita uma vivência saudável e contribui para que a formação de identidade seja prejudicada e as convivências social, cultural e política se tornem frágeis. Os problemas concernentes à homofobia, vulnerabilidade social e violência decorrem, em grande parte, dessas ideias rijas e fixas (heteronormativas) das expectativas do gênero dos corpos dos sujeitos.

Não há liberdade para os corpos no sistema da heterossexualidade naturalizada. Os corpos sofrem o investimento das normas sexuais a fim de que eles se tornem corpos inteligíveis. Os espaços que são esperados para os corpos-homens e os corpos-mulheres no sistema heteronormativo são muito bem delineados, encadeados e prescritos, mas não totalmente eficientes. Muitas vezes, as reações de homofobia revelam a leitura que se faz dos corpos ditos “desviantes” desse “natural”: o merecimento à humilhação, violência ou morte. Os corpos que fogem da lógica são porque não obtiveram êxito quanto aos seus esperados papéis de gênero; são forçados aos espaços de exclusão e de margem. São corpos abjetos, pois cruzaram a fronteira do que é “natural”, normal, inteligível e humano.

Em decorrência da segregação, estabelecida por causa da anormalidade de outras expressões que não as da heterossexualidade, mais uma vez nos remetemos à noção de espaço como algo reconhecidamente importante para dar prestígio e razão de existência humana na configuração da vida moderna. Nesse aspecto, sabemos que a realidade de nosso país, em que a cada três dias um homossexual morre devido à sua orientação sexual⁷, impõe restrições aos homossexuais de transitarem por alguns espaços públicos. Essa exclusão de determinados lugares pode ser visivelmente percebida em nosso cotidiano.

Em contrapartida, a apropriação do espaço do carnaval tem se mostrado como algo compensatório na efetivação de conquista de respeito. De acordo com James Green, a proeminência de homossexuais não se dá pelas supostas liberdade e igualdade permitidas pela festa. Para o historiador, trata-se de mais uma reapropriação do espaço. Para ele, presenciar as festividades dos bailes dos enxutos mesclava um sentido bem ambíguo de curiosidade e repulsa. Em

⁷ Segundo informações de monitoramento da violência à população de gueis, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais divulgadas pelo Grupo Gay da Bahia. Ver em: <http://www.ggb.org.br/>.

contrapartida, as manifestações de aceitação foram aumentando conforme a projeção e a visibilidade que as *performances* e as belas fantasias conquistavam. O próprio nome dado ao baile pode ser uma variação da palavra enxuta que, na gíria da época, referia-se à mulher bonita. Diga-se de passagem, que, a princípio, o evento se chamaria de “Baile dos Garotos Enxutos”.

Também é notória a participação de homens travestidos durante os Dias Gordos. Para Green (2000), distintamente das travestis, esses homens sempre mantêm algum elemento másculo de seu corpo à mostra. O Reinado de Momo também reflete essas tensões sociais e o uso da rua como espaço da festa só a torna em uma “arena pública”. Por isso, o Carnaval pode ser o palco de expressões da figura feminina por até mesmo homossexuais que não se identificam com o gênero feminino. Travestir-se durante os quatro dias, de certa forma, vem reforça/desfazer os padrões que a hetero(norma) considera como feminino e como masculino e os lugares e sentidos reservados para esses gêneros. É possível percebermos que além da representação do corpo feminino, insinuante e desejado, a paródia dele, feita por homens travestidos, também se faz presente como forma de desnaturalizá-lo, imitá-lo, ridicularizá-lo, torná-lo grotesco.

Embora as tensões não sejam deixadas, o espaço carnavalesco ainda é um dos únicos momentos em que os homossexuais

Podiam expressar seus conceitos de gênero diferentes dos que eram impostos a eles pela sociedade (...). . [...] “Para nós, carnaval era muito importante, porque a gente se realizava, se vestindo, se maquiando, fazendo bonito, porque durante o ano inteiro não podia fazer isso” (GREEN, 2000, p. 350).

Como relatado por Queiroz (1992) sobre a evolução, a diluição e as variações da festa carnavalesca, o próprio baile dos enxutos se diversificou mais tarde em dois bailes: os dos gueis e dos travestis. Segundo Green, “os bailes de travestis eram os principais locais onde a regra era o desregramento, onde se podiam transgredir normas de masculinidade e feminilidade sem preocupação com a hostilidade social ou punições” (GREEN, 2000, p. 332). Embora os homossexuais tivessem seu reino em eventos já consolidados nos teatros, sua participação em outras festas carnavalescas também acontecia com frequência.

Da mesma maneira, Fabiano Gontijo, em sua obra, **Rei Momo e o arco-íris: carnaval e homossexualidade no Rio de Janeiro** (2009), busca abordar o surgimento de perfis identitários de pessoas que fazem sexo com outras do mesmo sexo nos últimos trinta anos no Rio de Janeiro. Ele comenta que essa cidade tem sido percebida, à primeira vista, como um ambiente liberal ou de movida cultural gay. E é no carnaval que esses grupos minoritários, marginalizados e estigmatizados atingem o paroxismo e o apogeu (GONTIJO, 2009, p. 15), pois surgem na cidade zonas de liberdade em que se vê o trânsito expressivo de homossexuais de todo tipo.

Entretanto, o autor ressalta que, apesar desse “ambiente libertário’ que parece imperar”, “há um movimento muito mais enraizado e contrário àquele das ‘liberdades’, um movimento de repressão que persiste” (GONTIJO, 2009, p. 17). Devido às idiossincrasias da cidade e às mudanças por ela ocorridas nos últimos tempos, o Rio de Janeiro tem observado a exposição de culturas e de modos de vida variados em que se destaca como componente de diferença a orientação sexual, mas que a hostilidade e a violência sofridas pela população de pessoas homossexuais ainda têm sido muitas e estimuladas por parte da população (GONTIJO, 2009, p. 17-18).

É sabido que a festa do carnaval possui notável importância por fazer parte da concepção da identidade nacional do brasileiro. Dessa forma, poderíamos incursionar uma análise acerca das (re)formulações identitárias que esse ritual permite. Nos dizeres de Gontijo,

O carnaval seria um momento de permissividade (limitada) e de visibilidade (controlada), favorecedor da reformulação das diferenciações ligadas ao gênero e, logo, de redefinição identitária; *in fine*, seria então um momento de reivindicação de cidadania (cultural?) (GONTIJO, 2009, p. 20).

Gontijo (2009) nos leva a entender que há ocasiões e espaços em que, por conta da diversidade de manifestações que compõem o ritual do carnaval, a liberdade de expressão dos costumes mais diversificados e distintos pode sobressair e ser exercitada ritualmente (GONTIJO, 2009, p. 18). Para ele, o entendimento que se faz é de que a(s) identidade(s) se constitui em e a partir da mesmidade e da alteridade e, além disso, da pluralidade em situações ritualizadas. Nesse sentido, “os momentos rituais colocam em primeiro plano as relações entre os indivíduos, ou seja, as relações entre uns e a coletividade e as relações entre o mesmo e o outro”

(GONTIJO, 2009, p. 19). Pensar no aspecto ordinário da festa como forma ritualizada da estrutura social alterada é tornar possível ressignificar as relações entre homens e mulheres, entre homens ou entre mulheres, a masculinidade e a feminilidade e perceber que elas sofrem mediações por situações ritualizadas.

Nesse sentido, situações homoeróticas ou homosociais ritualizadas podem enredar homossexualidades ritualizadas (GONTIJO, 2009, p. 19). Assim como Gontijo, Green (2000) considera que a apropriação do Carnaval pelos homossexuais pode impactar sobre suas vidas durante todo o ano, haja vista as estruturações e os papéis (sociais e profissionais) os quais se tornaram importantes para a produção e organização da festa. A contribuição por parte dos homossexuais para a realização e o entretenimento com o uso das fantasias extravagantes e luxuosas, o comportamento bem-humorado e provocativo e o trabalho de decoração dos diversos cenários do espetáculo carnavalesco influenciou indiretamente para que fossem ampliadas as fronteiras culturais de masculinidade e de feminilidade.

VII O PRIVADO TAMBÉM É PÚBLICO: MOVIMENTOS SOCIAIS E REIVINDICAÇÃO DE ESPAÇO

O contexto de abertura política, pelo qual o Brasil passava nos fins da década de 1970, trazia a possibilidade de as organizações e agrupamentos, que viviam clandestinos até então, funcionarem mais às claras. As influências das manifestações de 68-69 ainda se faziam bem presentes nos vários contextos políticos, sociais, artísticos e culturais. Neste capítulo, interessamo-nos ingressar pela historiografia política no que ela pode nos mostrar sobre os movimentos insurgentes contra a norma heterossexista, pautando para a arena pública a questão da intimidade. Nele, faremos um breve percurso histórico das manifestações desses movimentos e do surgimento do movimento homossexual, bem como realçar algumas características em comum entre eles.

A ditadura de 1964 arrefeceu os ânimos dos movimentos sociais no Brasil. Catorze anos depois, com o incipiente processo de abertura democrática, os movimentos de mulheres e negros voltam e retomam suas bandeiras de lutas, mesmo ainda encontrando pouco respaldo entre os grupos político-partidários da direita e da esquerda, que consideravam essas lutas secundárias com relação à luta pela mudança de classes.

O movimento negro já possuía um longo trajeto de organização e de veiculação de suas discussões por meio de imprensa própria, com o golpe de 64 seus meios de comunicação haviam quase se extinguidos ou passaram a funcionar na clandestinidade. Em julho de 1978 foi fundado o Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial por meio de ato público em frente ao Teatro Municipal de São Paulo. Essa manifestação pregava a necessidade de formação dos “Centros de Luta” em vários espaços como estratégia de poder promover debates e conscientização a fim de combater a discriminação racial, a opressão policial e construir a democracia (racial). Porém, os anseios de unificação não deram certo. Setores da esquerda e mulheres negras acusavam muitos integrantes do movimento de machistas e de racistas às avessas.

Em 1979, as mulheres negras organizaram um congresso para discutir a realidade da mulher negra. No evento houve a participação de um militante negro homossexual que mostrou semelhanças entre as discriminações sofridas por homossexuais e mulheres. Mais tarde, em Salvador, surge o Adé Dudu, movimento de negros homossexuais.

Quanto às movimentações com relação ao universo da luta pelas mulheres, a década de 1970 viu reacender os ânimos das discussões e reivindicações femininas em decorrência de o ano de 1975 ter sido declarado, pela Organização das Nações Unidas – ONU, o Ano Internacional da Mulher. Nesse ano o Centro da Mulher Brasileira lança um novo jornal (*Brasil Mulher*) que punha em relevo o trabalho do Movimento Feminino pela Anistia (MFA) e de Terezinha Zerbini. Vale ressaltar que não se trata de um surgimento, mas de reafirmação reivindicatória e maior poder de articulação política.

Em 1976, o *Nós Mulheres* se lança como a primeira publicação declaradamente feminista, de conteúdo muito próximo dos princípios marxistas e que ainda insistia na ligação entre a luta das mulheres (agora feminista) e a luta de classes.

De acordo com Edward MacRae (1990, p. 10-17), esses grupos iniciaram suas movimentações em uma fase em que as análises versavam sobre conjuntura sócio-econômica e seus reflexos na condição feminina. Em outro momento, passaram a outra fase de compreensão das questões e dificuldades enquanto mulheres de classe média. Dessa forma, esses grupos estabeleciam estratégias e metodologias para conduzir as suas discussões e priorizar suas lutas, mas também se distanciavam das abordagens dos grupos femininos ligados aos partidos políticos.

As discrepâncias entre os dois grupos (feministas X femininos) se tornaram agressivamente visíveis nos dois Congressos da Mulher Paulista, de 1979 e 1980, quando o segundo congresso não pôde ser terminado devido às brigas e agressões físicas.

Em contrapartida, a movimentação dessas mulheres no novo Brasil que surgia possibilitou uma abertura para a discussão sobre a contracepção e o aborto, o direito da mulher ao prazer sexual e o questionamento quanto ao confinamento da

mulher ao lar e à família e, ainda, à sua (in)atividade sexual exigida pela moral vigente. Para MacRae, a unidade do movimento social é fortemente contestada a partir da afirmação das manifestações organizadas das mulheres e dos negros. As reivindicações eram velhas, mas a necessidade e as exigências de superação em vista do momento político pelo qual passava a nação eram bem outras. Isto se deve, de acordo com MacRae, ao fato de que:

O movimento negro ao enfatizar a opressão suplementar sofrida pelo trabalhador de origem africana rompia com a ideia de uma grande classe operária unida pela mesma exploração capitalista. O movimento feminista, por seu lado, servia para chamar a atenção a formas de discriminações presentes nos métodos de militância da esquerda e a outros tipos de opressão além da puramente econômica (MACRAE, 1990, p. 31).

Os movimentos de mulheres e de negros proporcionaram uma reviravolta, por conta de suas problemáticas individuais, no pensamento classista de esquerda da época. Suas bandeiras faziam emergir, a partir das questões até de ordem privada, a heterogeneidade “mal resolvida” no movimento de luta supostamente igualitárias dos trabalhadores. Mais adiante essas mesmas questões de vertente individual marcarão o aparecimento do movimento homossexual.

Em 1978, surgia o Grupo Somos que elaborava um novo discurso para confrontar a rigorosa estrutura social e política vigente a fim de produzir transformações significativas no social. O próprio MacRae (1990), relatando sua experiência antropológica de estudo acerca do grupo, demonstra certas distâncias entre o que a Academia pensava sobre a homossexualidade e o modo como o próprio movimento social se via.

No Grupo era preponderante, segundo ele, a noção de homossexualidade como papel social que revela “um mecanismo social de rotulação que age de forma desigual, identificando como homossexuais somente algumas pessoas que manifestam um certo tipo de atração e comportamento sexual para outras do mesmo sexo fisiológico” (MACRAE, 1990, p. 39). Para MacRae, essa representação varia muito consoante o tempo, os espaços e as diversas classes sociais. Entretanto, a solidariedade e a “condição igual” que consolidavam a formação do grupo proporcionavam o sentimento de que

A homossexualidade era uma marca inescapável e “incurável”, e que, portanto, a base para qualquer tentativa de melhorar a situação social do homossexual deveria vir de seu reconhecimento como tal, do seu “se assumir” (MACRAE, 1990, p. 41).

O próprio aparecimento do Somos seria um sinal de que o grupo queria sair da invisibilidade social, na busca de uma política de respeito às suas necessidades individuais e, assim, mudando a forma de participação política comunitária. O antropólogo recorda que a categoria homossexual foi uma invenção do século XIX como uma das ocorrências do “dispositivo da sexualidade” que Foucault nomeia. Esse tipo de categoria seria dotado de características pessoais próprias.

Também vale registrarmos a repercussão cultural que o grupo teatral Dzi Croquettes, por volta de 1973, obteve por causa de seus espetáculos. Composto por homens que abusavam do vestuário feminino, mas que também não escondiam o corpo másculo e peludo em suas apresentações que mesclavam música, dança e teatro. O nome “andrógino” foi muito utilizado durante essa época pela imprensa para denominar esse comportamento. Não somente o Dzi, mas Caetano Veloso e Ney Matogrosso desafiavam as fronteiras entre o supostamente masculino e o supostamente feminino. Essas atitudes tinham receptividade pelas juventudes das classes médias urbanas e de intelectuais, artistas e boêmios engajados na ideia de contestação e subversão do sistema autoritário da sociedade e influenciados pela Contracultura.

No circuito *underground* dos grandes centros urbanos do país houve algumas intersecções com grupos homossexuais. O aparecimento da figura do *entendido* é uma marca dessas contestações da época, embora, na mídia e no social, ainda são visíveis e populares as figuras do bofe e da bicha. Em contraste, o entendido seria um propositor de relações sexuais mais igualitárias, menos marcadas pelos papéis sociais (masculino X feminino). A própria androginia também passava a ser tratada como uma posição política de ameaça ao sistema. Nos dizeres de Jean-Claude Bernardet:

Homossexualidade não é privativo dos homossexuais, nem heterossexualidade de heterossexuais, nem masculinidade de homens, nem feminilidade de mulheres. Homo e heterossexualidade não designam estados, mas formas ou possibilidades de comportamentos extensivos ao conjunto do corpo social, envolvendo todas as pessoas independente da forma específica de sua

genitalidade e da prática sexual a que se entregam exclusiva ou predominantemente (BERNARDET *apud* MACRAE, 1990, p. 37).

A formação do Grupo Somos se baseou numa “atitude de afirmação homossexual” em que “essa se manifestava na constante reiteração pública ou privada dessa orientação sexual e na tentativa de mobilização em defesa daqueles identificados como homossexuais no tocante ao respeito aos seus direitos de cidadania” (MACRAE, 1990, p. 59). A utilização dessa estratégia política vinha subrepticamente à consolidação de uma ideia de identidade homossexual (não homogênea) composta de múltiplos perfis: os já conhecidos e os emergentes. A invenção do discurso da homossexualidade trouxe uma nova forma de disciplinar e de regular os corpos e os desejos, mas também serviu de instrumental estratégico no sentido de virar o jogo por parte dos sujeitos identificados enquanto homossexuais. Foucault escreve a respeito:

Deve-se conceber o discurso como uma série de segmentos descontínuos, cuja função tática não é uniforme nem estável. Mais precisamente não se deve imaginar um mundo do discurso dividido entre o discurso admitido e o discurso excluído, ou entre o discurso dominante e o dominado; mas, ao contrário, como uma multiplicidade de elementos discursivos que podem entrar em estratégias diferentes [...] É preciso admitir um jogo complexo e instável em que o discurso pode ser, ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder, e também obstáculo, escora, ponto de resistência e ponto de partida de uma estratégia oposta (FOUCAULT, 1999, p. 95-96).

Foucault (1999) argumenta que onde há relações de opressão e de poder é porque se encontra ali uma força de resistência. O poder é polissêmico. A resistência também pode ser um processo criativo que se coloca em relação de enfrentamento da situação contra a qual ela se defronta. E se nos deparamos com resistência será porque existe potência. Considerando isso, pensar a sexualidade e os processos de conquistas de espaços como a realização de utopias é uma atividade de resistência, ou melhor, uma potência heterotópica. A transformação que acontecerá no campo da sexualidade agirá dentro do próprio vocábulo “homossexual”, ou seja, da palavra ao ser tomada como afirmação individual.

VIII CONCLUSÃO – QUARTA-FEIRA DE CINZAS OU A HORA DA RAZÃO

“Quem gosta de miséria é intelectual. O povo gosta de luxo!”, disse o carnavalesco Joãozinho Trinta. Para ele, a força do carnaval não reside no dinheiro, mas no poder de imaginação, brincadeira e fantasia de quem participa. A folia carnavalesca, tal como as demais manifestações culturais de um povo, representa um papel importante no seu processo interno de coesão social.

Os trabalhos advindos da obra de Bakhtin (1993) contribuem para visualizar as festas como artifícios / artefatos ritualísticos que compõem a vida social e reagrupam e reorganizam o tecido social. Ainda conectados a uma cultura do riso, os Dias de Alegria cumprem uma função importante de aproximar os extremos da sociedade. Por meio do grotesco e do riso, ou seja, da manifestação do comum / do cômico, as diferenças sociais são abrandadas pelo escárnio às castas superiores, bem como da quebra dos valores e normas dos grupos dirigentes. A inversão assume a importância de justapor de forma equiparada extremidades da vida, colocando lado a lado aquilo que representa a vida e a morte, o alto e o baixo.

Sem restrições e tabus, o corpo pode se exaurir em possibilidades de sensações, permitindo o retorno daquilo que se encontra recalcado e escondido. Essa quebra, essa ruptura, estabelece um tempo ordinário, ao mesmo tempo, real e ideal, adverso da vida comum. Visto por Bakhtin (1993) pelo seu lado positivo, o grotesco responde pelo conjugado de preceitos e de regras de ver, sentir, fluir e representar o mundo do povo medieval que sobreviverá, de certa forma, no nosso carnaval de hoje.

DaMatta (1979), sob o mesmo viés, analisa o contexto brasileiro. Na mesma lógica da inversão e da desordem idealizadas, propõe a abertura de um outro espaço, onde os limites estão de forma a serem alargados e repensados. A dicotomia estabelecida casa X rua consolida sua análise: muda-se o local de proteção do indivíduo. No carnaval, a rua e a praça tornam-se as casas do folião e da foliã.

Entretanto, essa perspectiva da festa passa longe do plano do vivido. Há uma lacuna considerável quanto aos lugares que são tomados durante o carnaval em decorrência das forças que estão por trás dos procedimentos de produção,

organização, realização e inserção dela. E é nesse aspecto que buscamos justificar-nos nos arcaouços da tese de Queiroz (1992) a qual funciona como contraponto ao olhar utópico de uma sociedade ideal a qual as leituras do plano mítico proporcionam. Detrás da festa ou na realização dela, existem grupos e pessoas que não deixam ou esquecem totalmente sua trajetória para experimentar os Dias da Alegria. O recorte historiográfico possibilita que apreenda alguns olhares sobre os fatos e os processos de organização da sociedade e da festa carnavalesca.

Por outro lado, as mitologias ancestrais do carnaval, o que Queiroz (1992) chamou de “espírito da festa”, estão imersas no imaginário social dos grupos. Foi nesse sentido que se vislumbrou agregar os elementos dos planos do mito e do vivido para se propor possibilidades de reinvenção acerca do espaço ocupado pelos homossexuais. A incursão pela história apresenta a perspectiva dessa aproximação do utópico com o espaço outro que Foucault (2006) tanto pensou como estratégia de resistência e de contrapoder.

A modernidade tratou de arregimentar outro ordenamento para as relações entre as pessoas (os indivíduos) e para a efetivação de suas vidas. Enquanto que na Idade Média o tempo era algo sagrado e os espaços eram hierarquizados e localizados, a modernidade foi capaz de estender essa noção ao estabelecer a ideia de pontos, teias, grades e redes. Em contrapartida, esse espaço não surge do nada. Ele sofre as ações do tempo. Por isso, nós, descendentes do tempo e habitantes obstinados do espaço, tendemos a entrar em conflito por causa dos vários posicionamentos que assumimos, pois eles nem sempre correspondem a um mundo coerente, estático e estanque.

Nesse sentido, muitas pessoas que se relacionam afetiva ou sexualmente com outras do mesmo sexo tiveram que estabelecer formas de reconstrução e reinvenção de si mesmas, vivendo sob o regime da heteronormatividade. A sociedade ocidental moderna se caracteriza enquanto cultivadora do sexo e, ao mesmo tempo, repressora dele (FOUCAULT, 2001). Além disso, as diversas formações discursivas que se consolidaram em prerrogativas na modernidade propuseram a verdade do sexo por meio do binarismo dos sexos, da naturalização da heterossexualidade e da patologização da homossexualidade. Nesse ínterim,

toda leitura embasada nesses princípios tende a ver a sexualidade que não a heterossexual como disparatada, desviante, psicótica e inumana.

O discurso sobre o sexo se perfaz de um eficiente emaranhado de interações e reiterações discursivas que agem por meio de várias instituições na produção de corpos inteligíveis em que o destino é a heterossexualidade.

Por isso, se a sociedade, como argumentou Queiroz (1992), não se exime de seus valores ao participar da folia carnavalesca, a heteronormatividade enquanto norma social também se apresenta nas relações sociais dos diversos espaços do carnaval. Então, o que acontece com relação ao aparecimento de várias personagens homossexuais e travestis, diluídas no colorido da festa, além dos atributos do universo *camp* muito visíveis no Reinado de Momo?

Quem pôde mostrar aberturas foi Queiroz (1992), Green (2000) e o próprio Foucault (2006). Mesmo que desigual, o carnaval traz um “clima” de permissividade e ambiguidade, seus estereótipos. A partir dos escritos de Queiroz e Green conseguimos vislumbrar a noção de que espaço do carnavalesco foi algo constantemente negociado, tensionado, ocupado, tomado e redistribuído. As urbes e suas grandes infraestruturas permitiram que muitas pessoas pudessem recompor suas vidas e estabelecer outros laços, elos e sistemas de solidariedade.

A contribuição de Foucault (2006) a respeito das heterotopias inspira-nos na elaboração de alternativas que transpõem nossas experiências a partir dos lugares por que passamos e ocupamos. Esses espaços possuem histórias; eles nos falam e nos fazem e, ainda, falam de nós. Enquanto posição ocupada, tomada, os lugares suspendem o todo de relações que ali em favor do sujeito que o apropria. Vivendo de luxo e de glória nos três dias da folia, muita gente anula a diferença a que é subjugada, encena outras vidas, outros personagens em outras máscaras.

No movimento de ajustar as diferenças de análise, o presente trabalho buscou propor outros significados com relação à ocupação efetiva dos lugares pelos diversos sujeitos, suas apropriações e conquistas, concordando com a perspectiva histórico-antropológica de Queiroz (1992). Dessa forma, procuramos uma

aproximação entre o mito e o vivido, aspectos importantes no rol de tensionamentos e de conflitos que as pessoas e os grupos negociam cotidianamente em suas vidas.

De certa forma, o Tropicalismo se insere na história da música brasileira enquanto movimento de reinvenção e de experimentação na arte ampliando o espaço que a música e o papel do artista haviam adquirido até então. Os tropicalistas buscam repensar o espaço da arte e da política, além do papel do artista em meio às várias transformações. Resultado disso é que eles redimensionam o lugar da criação e da expressão artísticas.

Partindo da ideia de que a expressão artística se relaciona com a história a que pertence e com os processos de transformação por que um povo passa, é possível vermos nos tropicalistas elementos que os vinculam ao tema da sexualidade, do corpo e do carnaval. Sua irreverência nos estilos proporcionou mudanças nos comportamentos e no lugar da música popular brasileira no cenário mundial.

Tal como as inovações com o uso de novos instrumentos musicais, como a guitarra, o elemento literário contido nas canções não deixou de expressar a relação artista-sociedade, influência cultural anterior ao movimento. Além disso, os tropicalistas não se furtaram de rearticular as tensões da realidade nacional e propor outros tipos de analogias entre os fenômenos brasileiros. “Alegria, Alegria”, por exemplo, apresenta tais críticas e nuances: *“Por entre fotos e nomes / Sem livros e sem fuzil / Sem fome, sem telefone / No coração do Brasil”*.

Por outro lado, o Tropicalismo revive o mito do brasileiro impassível, característico de uma visão importada da nossa literatura. Só que dessa vez, a manifestação desse eu lírico é substituída por um procedimento de tomada de consciência. É um outro sujeito que toma voz.

Dentro desse contexto da “explosão colorida” do Tropicalismo e do seu parentesco com a linguagem carnavalesca, fomos provocados à análise de como amor e erotismo se revelam nas canções de Caetano Veloso permeando sentidos entre corpo e história, sexo e poder, amor e ideologia, gênero e desejo e retratando facetas de nossa sociedade.

Nesse sentido, percorrendo sua obra, *Muitos Carnavais*, intencionados pelas noções de Betty Milan (1995) sobre o amor romântico e a paixão do brincar e, observando o disco enquanto obra e projeto artístico, percebemos algumas peculiaridades que remetem à ideia do título dessa conclusão (Quarta-feira de cinzas ou a hora da razão).

Segundo Milan (1983), o amor, antes de se pronunciar, já se apresenta instalado, sujeitado à memória e à falta. Este sentimento surge de uma realidade que não se escolhe e de uma escolha que é inconsciente. Paradoxal, o amor precisa do encontro de dois para se fazer o Um: o coração está no outro, em sua falta ou em sua presença. “A reciprocidade no amor é decisiva. Se o outro não me ama, não deixo de amar mas não tenho razão de ser” (MILAN, 1983, p. 23).

Enquanto que o “mal de amor” se torna um cântico narcísico, voltado para o culto do sentimento em si, a paixão do brincar não combina com a tristeza e a dor. Contrário ao sofrimento, este “amor à brasileira” aparece como brincadeira e jogo. Sua expressão está no riso e na alegria, imperativos da festa carnavalesca. Se o amor vive de rememorações por conta da ausência do objeto amado, o carnaval faz dessa história um bom enredo de marchinha, esvaziando seu sentido e o anestesiando corpo e sentidos dessa aflição. Na paixão do brincar, o amor é puro estímulo à criação imaginosa e ao brincar no jogo, na festa e na literatura, como se os artefatos presentes no onírico compusessem o cenário da folia.

Dessa forma, a participação na festa se dá pela modalidade do jogo, definido como:

Uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida cotidiana” (HUIZINGA, 1993, p. 33).

O jogo excita, fascina e dá prazer, e se apresenta em nossas vidas no espaço do intervalo, do entrelugar. Por isso, ele é um tipo de evasão da vida “real” para uma esfera de tempo e de atividade com orientação própria. Trata-se do “faz de conta”. Esse fazer não impede que o jogo seja levado a sério. Além disso, a brincadeira possui o aspecto de absorver seus jogadores. O avesso disso seria a figura do desmancha-prazeres que está relacionada a quem abandona o jogo por

incapacidade ou por imposição alheia, o que destrói o mundo mágico. O desmancha-prazeres é aquele que desobedece as regras.

A brincadeira possui proximidade e parentesco com a criação artística. De acordo com Freud, o “fazer literário” e o caráter criativo do escritor têm suas origens na infância deste, mais propriamente no brincar e no lidar com as fantasias, sendo assim, a literatura e o devaneio do escritor (agora adulto) tomam como continuações esse brincar. Para isso, ele justifica que

O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade. A linguagem preservou essa relação entre o brincar infantil e a criação poética. Dá [em alemão] o nome de ‘*Spiel*’ [‘peça’] às formas literárias que são necessariamente ligadas a objetos tangíveis e que podem ser representadas. Fala em ‘*Lustspiel*’ ou ‘*Trauerspiel*’ [‘comédia’ e ‘tragédia’]: literalmente, ‘brincadeira prazerosa’ e ‘brincadeira lutuosa’, chamando os que realizam a representação de ‘*Schauspieler*’ [‘atores’]: literalmente, ‘jogadores de espetáculo’]. A irrealidade do mundo imaginativo do escritor tem, porém, consequências importantes para a técnica de sua arte, pois muita coisa que, se fosse real, não causaria prazer, pode proporcioná-lo como jogo de fantasia, e muitos excitamentos que em si são realmente penosos podem tornar-se uma fonte de prazer para os ouvintes e espectadores na representação da obra de um escritor (FREUD, 1997).

O mundo do carnaval é um lugar de fantasia, espaços investidos tanto para o poeta quanto para a criança. Porém, ao passo que para a criança não há consequências e ela leva a sério a brincadeira para só jogar, o adulto tem que lidar com as consequências do jogo.

Quando se termina a brincadeira, finda-se o jogo e desmancham-se os prazeres. Voltando à ideia de projeto, que possui uma sequencialidade interna, verificamos que há na obra de Caetano uma lógica proposta de cantar o carnaval sob suas diversas formas (o frevo, a marchinha, atrás do trio elétrico, no samba etc.) e vozes (masculina, feminina, plural) realçando o universo da confusão e da ambiguidade do Reinado de Momo. Porém, na última faixa da obra “Guarda seu conselho”, há uma volta ao culto do sofrimento amoroso.

Findamos nosso trabalho na expectativa de ter contribuído para a sistematização de algumas reflexões que envolvam os temas da sexualidade, do amor, do carnaval e de História, bem como da música como manifestação de formas do erótico e do

amor, uma vez que ele se encontra diluído por toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares.

Estudar as representações do erótico na poesia brasileira é, como fez Michel Foucault (1985) em *A vontade de saber*, primeiro volume de sua *História da sexualidade*, pensar as múltiplas relações de poder que se estabelecem em torno dos dispositivos de sexualidade entre homens e mulheres. E a poesia e música são suportes textuais que também veiculam forças de submissão, resistência e subversão de valores que constituem as mentalidades de diversas gerações e segmentos da sociedade.

IX REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**, o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas**. Pau Brasil. São Paulo: Globo, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. O Contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATAILLE, Georges. **Teoria da religião**. São Paulo: Ática. 1993, p. 15.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo**: Sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond, 2006a.

_____. **Corpos e Próteses**: dos limites discursivos do dimorfismo. http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/B/Berenice_Bento_16.pdf. 2006?. Acesso em 10 Out 2006b.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero** Feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAVALCANTI, Maria Isaura Viveiros de Castro. In: **Cadernos Candido Mendes**. Estudos Afro-Asiáticos. 1990, Nº 18 (p. 27-44).

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 2003. 6 vol.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

DENNING, Michael. **A cultura na era dos três mundos**. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Francis, 2005.

DUNN, Christopher. **Tropicália, Modernidade, Alegoria e Contracultura**. In: http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/visestr_1.php [2007].

FAVARETTO, Celso F. Entrevista. In: **Cult**, Revista Brasileira de Literatura – Ano V – nº 49.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália** alegoria, alegria. 3.ed. Cotia-SP: Ateliê, 2000.

FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de Literatura e Cultura**. Juiz de Fora: EdUFJF, 2005.

FOUCAULT, Michel. "Des espaces autres". In: **Dits et écrits II**. Paris: Gallimard, 1967, p. 1571-1581.

_____. "Heterotopias". In: **Ética, sexualidade, política**. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Trad.: Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 411-422.

_____. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 6. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985a.

_____. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999. v. 1: A vontade de saber.

_____. **Microfísica do Poder**. 5. ed. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1985b.

FREUD, Sigmund. **Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Coordenação: Eduardo Salomão. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1993.

GOMES, Tiago de Melo. "Massais, mulatas, meretrizes: imagens da sexualidade feminina no Rio de Janeiro dos anos 1920". In: **Cadernos Pagu**. Campinas, n. 23, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332004000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 24 Jun 2008.

GONTIJO, Fabiano. **Rei Momo e o arco-íris: carnaval e homossexualidade no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

GREEN, James Naylor. **Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. Trad. Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 33.

LAHUD, Michel. **Nós, Puritanos às avessas**. In: http://www2.uol.com.br/bettymilan/fortuna/amor_2nos.htm. Acesso em 14 Abr 2008.

LIBI, Fred; VIP, Ângelo. **AURÉLIA**, A dicionária da língua afiada. São Paulo: Editora Clara, 2006.

MacRAE, E. **A construção da igualdade: identidade sexual e política no Brasil da "abertura"**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

MILAN, Betty. **A cultura do brincar**. In: Seminário sobre Carnaval e Identidade Cultural, Biblioteca Mario de Andrade, São Paulo, 13 de setembro de 1995. <http://academiadosamba.com.br/memoriasamba/artigos/artigo-019.htm>. Acesso em 12 Abr 2008.

MILAN, Betty. **O que é amor**. São Paulo: Brasiliense, 1983. Coleção Primeiros Passos.

NAPOLITANO, Marcos; VILLACA, Mariana Martins. "Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate". In: **Revista brasileira de História**. São Paulo, v. 18, n. 35, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 29 Out 2007. doi: 10.1590/S0102-01881998000100003.

NAVARRO-SWAIN, Tânia. **Quem tem medo de Foucault?** Feminismo, Corpo e Sexualidade. <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/>. 2000?. Acesso em 20 Abr 2007.

OLIVEIRA, Cleide Maria. **Amor e erotismo na Idade Média**. Inventário. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFBA. Nº 02, abril de 2004. Disponível em <http://www.inventario.ufba.br/02/02coliveira.htm>. Acesso em 20 Jun 2010.

PAZ, Octávio. **A dupla chama: amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 2001.

POCAHY, Fernando Altair. **A pesquisa fora do armário: ensaio de uma heterotopia queer**. Dissertação de Mestrado em Psicologia Social e Institucional. UFRGS, 2006.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

SANCHES, Pedro Alexandre. **Tropicalismo** – decadência bonita do samba. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 48.

SCOTT, Joan W. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 16, n. 2, 1990.

SEBE, José Carlos. **Carnaval, carnavais**. São Paulo: Ática, 1986. Série Princípios.

SERQUEIRA, Celso M. "O Primeiro Baile de Travestis do Brasil". In: **Mapas Antigos, Histórias Curiosas**. 2005?. <http://www.serqueira.com.br/mapas/traveca.htm>. Acesso em 10 Abr 2008.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 3. ed. Rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Record, 2000.

VAINFAS, Ronaldo. **Casamento, Amor e Desejo no Ocidente Cristão**. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios).

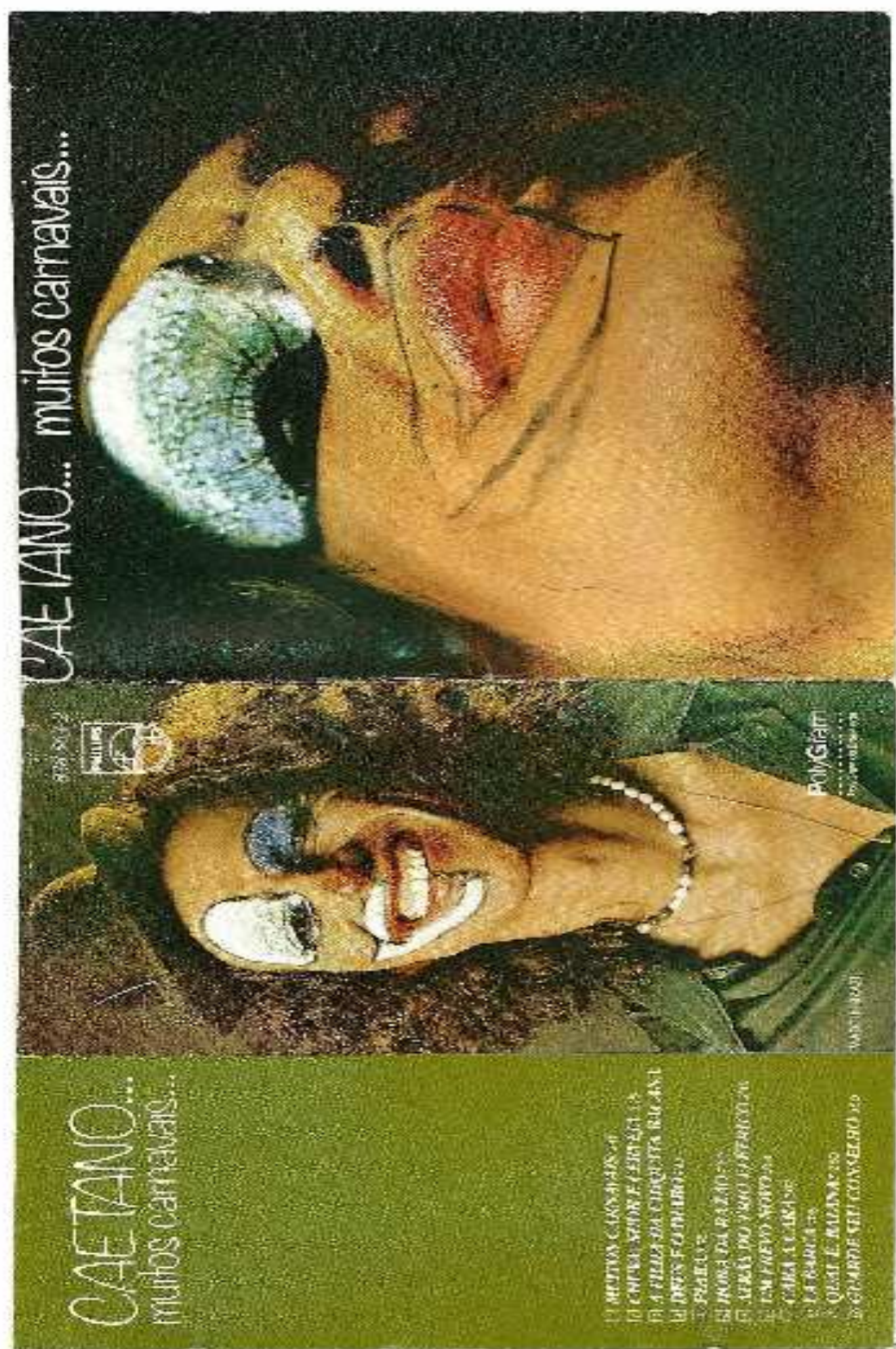
VELOSO, Caetano. Dossiê Cult. In: **Cult**, Revista Brasileira de Literatura – Ano V – nº 49.

VELOSO, Caetano. **Letra só**. FERRAZ, Eucanaã (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2003a.

VELOSO, Caetano. **Sobre as letras**. FERRAZ, Eucanaã (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2003b.

VEYNE, Paul *et al.* **Indivíduo e Poder**. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 9-23.

ANEXO I



ANEXO II

Muitos Carnavais

(Caetano Veloso)

1. "Muitos Carnavais" (Caetano Veloso)

Eu sou você,
Você me dá
Muita confusão e paz
Eu sou o sol,
Você o mar
Somos muitos carnavais
Nossos clarins
Sempre a soar
Na noite, no dia
Bahia
Vamos viver
Vamos ver
Vamos ter
Vamos ser
Vamos desentender
Do que não
Carnavalizar a vida coração

2. "Chuva, Suor e Cerveja (Rain, Sweat and Beer)" (Caetano Veloso)

Não se perca de mim
Não se esqueça de mim
Não desapareça
Que a chuva tá caindo
E quando a chuva começa
Eu acabo perdendo a cabeça
Não saia do meu lado
Segure o meu pierrot molhado
E vamos embolar ladeira abaixo
Acho que a chuva ajuda a gente se ver
Venha veja deixa beija seja
O que Deus quiser
A gente se embala se embola se embola
Só para na porta da igreja
A gente se olha se beija se molha
De chuva suor e cerveja

3. "A filha da Chiquita Bacana" (Caetano Veloso)

Eu sou a filha da Chiquita Bacana
Nunca entro em cana
Porque sou família demais
Puxei à mamãe
Não caio em armadilha
E distribuo banana com os animais
Na minha ilha
Yeh yeh yeh
Que maravilha yeh yeh yeh
Eu transe todas
Sem perder o tom
E a quadrilha toda grita yeh yeh yeh
Viva a filha da Chiquita yeh yeh yeh
Entre para "Women's Liberation Front"

4. "Deus e o Diabo" (Caetano Veloso)

Você tenha ou não tenha medo
Nego, nega, o carnaval chegou
Mais cedo ou mais tarde acabo
De cabo a rabo com essa transação de
pavor
Que deus abençoou
Deus e o diabo no Rio de Janeiro
Cidade de São Salvador
Não se grile
A rua Chile sempre chega pra quem
quer
Qual é! qual é! qual é!
Qual é! qual é!...
Quem pode, pode
Quem não pode vira bode
Foge pra praça da sé
Cidades maravilhosas
Cheias de encantos mil
Cidades maravilhosas
Dos pulmões do meu Brasil

5. “Piaba”

(Caetano Veloso)

Piaba, piaba
 Gastar tanta energia pra nada
 Piaba, piaba
 Mas é comigo que o mergulho
 Um dia você vai dar
 Piaba, piaba
 Gastar tanta energia pra nada
 Piaba, piaba
 Mas é comigo que o mergulho
 Um dia você dá
 Um cardume de surfistas
 Anda zanzando à sua procura
 Deslizando sobre as cristas
 Das ondas do mar dessa loucura
 Piaba e acaba, ninguém te ganha
 Acaba ninguém te fatura
 Pois nesses três dias
 É só comigo que você fatura

7. “Atrás do trio elétrico”

(Caetano Veloso)

Atrás do trio elétrico
 Só não vai quem já morreu
 Quem já botou pra rachar
 Aprendeu, que é do outro lado
 Do lado de lá do lado
 Que é lá do lado lá
 O sol é seu
 O som é meu
 Quero morrer
 Quero morrer já
 O som é seu
 O sol é meu
 Quero viver
 Quero viver lá
 Nem quero saber se o diabo
 Nasceu, foi na Bahia
 O trio elétrico
 O sol rompeu
 No meio-dia
 No meio-dia

6. “Hora da razão”

(Batatinha – J. Luna)

Se eu deixar de sofrer
 Como é que vai ser
 Para me acostumar
 Se tudo é carnaval,
 Eu não devo chorar
 Pois eu preciso me encontrar
 Sofrer também é merecimento
 Cada um tem seu momento
 Quando a hora da razão
 Alguém vai sambar comigo
 E nome eu não digo
 Guardo tudo no coração.

8. “Um frevo novo”

(Caetano Veloso)

A praça Castro Alves é do povo
 Como o céu é do avião
 Um frevo novo, um frevo novo, um frevo novo
 Todo mundo na praça
 Manda a gente sem graça pro salão
 Mete o cotovelo
 E vai abrindo o caminho
 Pegue no meu cabelo
 Pra não se perder
 E terminar sozinho
 O tempo passa
 Mas na raça eu chego lá
 É aqui nesta praça
 Que tudo vai ter de pintar

9. “Cara a cara”
(Caetano Veloso)

Nas suas andanças
Danças, danças, danças, danças,
danças
Na multidão
Veja se de vez em quando
Encontra contra, contra, contra, contra
Os pedaços do meu coração
Nas suas andanças
Danças, danças, danças, danças,
danças
Na multidão
Veja se de vez em quando encontra
contra, contra, contra, contra, contra os
pedaços
do meu coração
Tira essa máscara
cara a cara, cara a cara, cara a cara
quero ver você no trio elétrico rico,
rico, rico, rico, rico desendoidecer
De alegria ria, ria, ria, ria
Que a luz se irradia dia,
dia, dia, dia, dia de sol na Bahia

11. “Qual é, baiana?”
(Caetano Veloso – Moacir Albuquerque)

Essa menina é só de brincadeira
Só dá bandeira
Só dá bandeira
Seja na Amaralina ou na ribeira
Ela só dá bandeira
Ela só dá bandeira
Domingo no Porto da Barra Pesada
Ela sempre agrada ao gosto e ao olhar
Domingo no porto da Barra Limpa
Todo mundo brinca entre ela e o mar
Domingo no Porto da Barra
Todo mundo agarra
Mas não pode amar

10. “La Barca”
(Caetano Veloso – Moacir Albuquerque)

A barca da transa chegou
A barca pintou e bordou
A barca transou nem parou
Já vai partir
Por outros mares da loucura vai
Ela fatura e sai
E nunca vai chegar
Sem praia segura no mar dessa multidão
A barca procura em vão
A barca não pode parar

12. “Guarda seu conselho”
(Luís de França – Alcebíades Nogueira)

Se ela não gosta de mim
O que é que você tem com isso
Se ela não presta é ruim
Gostar dela é o meu compromisso
Guarda o seu conselho, professor
O amor é forte
Não tem idade não tem cor
Se ela não gosta de mim
O que é que você tem com isso
Se ela não presta é ruim
Gostar dela é o meu compromisso
Guarda o seu conselho, professor
O amor é forte
Não tem idade não tem cor
Deixe que ela me trate com desdém
Deixe que ela me trate com ironia
Gosto dela, professor
Me sinto bem
Se ela fosse o seu amor
O que é que você faria

